

Sebastian Borowicz



ROZDZIAŁ VII

W stronę realizmu – wiek XVII (sztuki piękne)

„Nikt bardziej nie upodabnia się do szaleńca niż pijany”¹⁰⁷⁹.
„Mistrzami malarstwa są ci, którzy najbardziej zbliżają się do życia”¹⁰⁸⁰.

Wizualna sekcja starości

Wiek XVII to czas rozkwitu nowej, realistycznej sztuki, opartej już nie tyle na perspektywie albertiańskiej, ile keplerańskiej¹⁰⁸¹; to również okres malarskiej „sekcji” starości. Nigdy wcześniej i nigdy później w historii europejskiego malarstwa, wyobrażenia starych kobiet nie były tak liczne i tak różnicowane: od portretu realistycznego¹⁰⁸²

¹⁰⁷⁹ „NIL. SIMILIVS. INSANO. QVAM. EBRIVS” – inskrypcja umieszczona na kartuszu, w górnej części obrazu Jacoba Jordaensa *Król pije*, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń.

¹⁰⁸⁰ Gerbrand Bredero (1585–1618), poeta niderlandzki. Cyt. za: W. Łysiak, *Malarstwo białego człowieka*, t. 4, Warszawa 2010, s. 353 (tłum. nieco zmienione).

¹⁰⁸¹ S. Alpers, *The Art of Describing – Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1993; J. Friday, *Photography and the Representation of Vision*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 59:4 (2001), s. 351–362.

¹⁰⁸² Np. barokowy portret trumienny. Zob. także: Rembrandt, *Modląca się staruszka* lub *Matka malarza* (1630), Residenzgalerie, Salzburg; Abraham Bloemaert, *Głowa starej kobiety* (1632), kolekcja prywatna; Michiel Sweerts, *Głowa starej kobiety* (1654), J. Paul Getty Museum, Los Angeles; Monogramista IS, *Stara kobieta* (1651), Kunsthistorisches Museum, Wiedeń.

po wyobrażenia alegoryczne¹⁰⁸³, postacie biblijne¹⁰⁸⁴, mitologiczne¹⁰⁸⁵ czy sceny rodzajowe¹⁰⁸⁶; od obrazów o charakterze historyczno-dokumentacyjnym po wyobrażenia należące do sfery historii idei¹⁰⁸⁷, wpisujące się zarówno w pozytywne¹⁰⁸⁸, jak i negatywne klisze kulturowe; poczynawszy od *Prorokini Anny* Rembrandta, przez portrety ubogich staruszek¹⁰⁸⁹, nobliwe portrety zamożnych, starych kobiet¹⁰⁹⁰, obrazy kobiet zanurzonych w lekturze filozoficznej¹⁰⁹¹

¹⁰⁸³ Bernardo Strozzi, *Stara kobieta przed lustrem* lub *Stara zalotnica* (1615), Музей изобразительных искусств им. Пушкина, Moskwa; Pietro Bellotti, *Vanitas (Stara kobieta przed lustrem)*, kolekcja prywatna; Jan Steen, *Wybór między młodością a bogactwem* (1661), Muzeum Narodowe w Warszawie.

¹⁰⁸⁴ Matthias Stom, *Samson i Dalila* (ok. 1630), Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rzym; tegoż, *Sara, Hagar i Abraham* (1639), Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin; Bernardo Strozzi, *Uzdrowienie Tobiasza* (1630), Государственный Эрмитаж, Petersburg; Caravaggio, *Judyta odcinająca głowę Holofernesowi* (1598–1599), Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rzym. Ten ostatni temat przywołuje motyw starej służącej, której brzydota jest w istocie alegorią zła (stara kobieta jako obraz zła) – temat niezwykle popularny w sztuce epoki, por. motyw starej służącej z takich obrazów Caravaggia jak *Wieczerza w Emaus* (Pinacoteca di Brera, Mediolan) czy *Ścięcie św. Jana Chrzciciela* (katedra św. Jana, La Valletta) o pozytywnym wydźwięku.

¹⁰⁸⁵ Jacob van Loo, *Danae* (ok. 1660), The Kremer Collection, Amsterdam; Pietro Bellotti, *Atropos*, Musée des Beaux-Arts, Caen; tegoż, *Atropos*, Ca' Rezzonico, Fondazione Musei Civici di Venezia, Wenecja; Bernardo Strozzi, *Trzy Parki* (przed 1664), La galleria del palazzo Rocca, Chiavari; Abraham Bloemaert, *Vertumnus i Pomona* (1620), kolekcja prywatna.

¹⁰⁸⁶ Adriaen van de Venne, *Księżęta orańscy Maurycy i Fryderyk Henryk na targu konskim w Valkenburgu* (1618), Rijksmuseum, Amsterdam; Anonim, *Scena w szpitalu* (1640–1660), Museum De Lakenhal, Lejda.

¹⁰⁸⁷ Wyobrażenia Zawiści (*Invidia* oraz *Donna Invidiosa*) ukazywane jako stare, półnagie kobiety z obwisłymi piersiami, w podartych szatach, z łopatą (Zawiść) oraz z kądzielą (Zawistna kobieta), jak na rycinach Giuseppe Marii Mitellego.

¹⁰⁸⁸ Pozytywny wymiar mają m.in. portrety modlących się starych kobiet, np. Leandro Bassano, *Portret modlącej się wdowy* (pocz. XVII w.), kolekcja prywatna, czy sceny z cyklu *Siedem aktów miłosierdzia*, w których napotykamy stare kobiety rozdające ubogim odzienie, picie i jedzenie, autorstwa m.in. Pietera Bruegla Młodszeo, obraz z kolekcji prywatnej w Brukseli (1616–1618), Joost Corneliszoon Droochsloot, *Siedem aktów miłosierdzia* (1644), Museum Bredius, Haga.

¹⁰⁸⁹ Nicolaes Maes, *Modląca się stara kobieta* (1655), Rijksmuseum, Amsterdam; Bernardo Strozzi, *Głowa starej kobiety* (ok. 1620), The Barber Institute of Fine Arts, Birmingham; Georges de La Tour, *Para starców jedząca groch* (1618), Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin; bracia Le Nain, *Szczęśliwa rodzina* (1642), Musée du Louvre, Paryż; tychże, *Rodzina wieśniacza* (1640–1645), Musée du Louvre, Paryż.

¹⁰⁹⁰ Frans Hals, *Portret regentek domu staruszek w Haarlemie* (1664), Frans Hals Museum, Haarlem; Sofonisba Anguissola, *Autoportret w wieku lat 78* (1610), Gottfried Keller Collection, Berno; Hyacinthe Rigaud, *Podwójny portret Marii Serre* (1695), Musée du Louvre, Paryż.

¹⁰⁹¹ Pietro Bellotti, *Stara filozofka (Vecchia filosofa piegata su un libro)* (ok. 1670 r.). Obraz wystawiony na sprzedaż przez dom aukcyjny Sotheby's w Nowym Jorku 4 czerwca 2015 r. Zob.

lub Pisma Świętego¹⁰⁹², skończywszy na wyobrażeniach koronczarek i prządek¹⁰⁹³, starych handlarek¹⁰⁹⁴ i lichwiarek¹⁰⁹⁵, kobiet wykonujących rozmaite prace domowe i kuchenne¹⁰⁹⁶, starych kobiet grających na instrumentach muzycznych¹⁰⁹⁷, służących¹⁰⁹⁸, karczmarek¹⁰⁹⁹, rajfurek, kobiet palących tytoń, czarownic, pijaczek oraz rozmaitych innych szalonych staruch znanych choćby z dzieł Adriaena van Ostadego, Adriaena Brouwera, Fransa Halsa, Davida Teniersa, Jacoba Jordaensa, Petrusa Staverenusa, Davida Ryckaerta III czy Jana Steena. Listę tę można by znacznie wydłużyć. Mimo ogromnego plastycznego rejestru na pierwszy rzut oka zdaje się, że siedemnastowieczna starość jako figura wyrażania i obrazowania jest jednak ze swej natury nie tyle dokumentalno-historyczna (dotyka nie tyle rzeczywistości czy ją na sposób realistyczny mimetycznie oddaje), ile nadal pozostaje elementem uniwersalnego, alegorycznego języka epoki, przez który ta komunikuje bardziej swoje idee, niż się w niej „przedstawia”. Świetnym przykładem jest tu obraz Adriaena van de Vennego *Taniec*

<http://www.sothebys.com/ru/auctions/ecatalogue/2015/master-paintings-n09363/lot.48.html> [dostęp: 1.07.2016]. Ten typ nie jest pozbawiony pewnej ironii i sarkazmu przez nawiązanie do typu męskiego portretu zwanego *homo melancholicus* i *homo literatus*. Warto zaznaczyć, że tak czaszka, jak i klepsydra są na obrazie odwrócone (przewrócone).

¹⁰⁹² Gerrit Dou, *Portret starej kobiety czytającej Biblię* (1630), Rijksmuseum, Amsterdam; Monogramista IS, *Stara kobieta czytająca* (1658), Nationalmuseum, Sztokholm. Oprócz Biblii widzimy też czaszkę, całość ma więc również wymiar alegoryczno-wanitatywny.

¹⁰⁹³ Bernhard Keil, *Koronczarka* (ok. 1660), Ashmolean Museum, Oksford; Nicolaes Maes, *Koronczarka* (1655), Mauritshuis, Koninklijk Kabinet van Schilderijen, Haga; Esaias Boursse, *Kobieta przędząca* (1667), kolekcja prywatna; Francisco de Zurbarán, *Stara kobieta przędząca*, Museum of Fine Arts, Grenoble. W przeciwieństwie do pełnych godności koronczarek, wyobrażenia kobiet z kądzielą mają często nawiązania seksualne (wskazują na rozwiąźność, lubieżność, rajfurstwo). Zob. Michiel Sweerts, *Stara kobieta z kądzielą* (1646–1648), Fitzwilliam Museum, Cambridge czy Bartolomé Esteban Murillo, *Stara kobieta z przędzą* (1642), Museo Nacional del Prado, Madryt.

¹⁰⁹⁴ Gerrit Dou, *Sprzedawczyni dziczyny*, National Gallery, Londyn; Gabriel Metsu, *Stara kobieta sprzedająca ryby* (1657), Wallace Collection, Londyn; Hendrick Bloemaert, *Stara kobieta sprzedająca jajka* (1632), Rijksmuseum, Amsterdam.

¹⁰⁹⁵ José de Ribera, *Stara lichwiarka* (1638), Museo Nacional del Prado, Madryt.

¹⁰⁹⁶ Diego Velázquez, *Stara kobieta gotująca jajka* (1618), National Gallery of Scotland, Edynburg; Abraham de Pape, *Stara kobieta skubiąca kurę* (ok. 1650–1656), Mauritshuis, Koninklijk Kabinet van Schilderijen, Haga.

¹⁰⁹⁷ Jan Steen, *Zabawa w karczmie* (1674), Musée du Louvre, Paryż (stara kobieta grająca na dudach); stare kobiety grające na flecie widzimy na obrazach ze szkoły Lamberta Jacobszooona.

¹⁰⁹⁸ John Riley, *Portret Bridget Holmes z miotłą* (1686), The Royal Collection, Her Majesty Queen Elizabeth II.

¹⁰⁹⁹ Adriaen van Ostade, *Chłopi pijący przed gospodą* (ok. 1670), zbiory prywatne.



Rys. 13. Przerys obrazu z kręgu Faustina Bocchiego *Tańczący tarantellę*, olej na płótnie. Kolekcja prywatna. Wyk. P. Antolak. Obraz wystawiony na sprzedaż przez dom aukcyjny Sotheby's w Mediolanie, 14 czerwca 2011 r. Zob. <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.60.html/2011/old-master-paintings-19th-century-paint-mi0314> [dostęp: 10.07.2016]. Podobną, tańczącą staruchę (a w zasadzie jej portret trzymany w rękach przez jednego z asystentów malarza) odnajdujemy na innym satyrycznym obrazie *Pracownia artysty* (*Lo studio del pittore*), najprawdopodobniej według oryginału Bernardina Dehò z Kremony, kolekcja prywatna.



Rys. 14. Przerys obrazu Faustino Bocchiego *Parodia połogu*, olej na płótnie. W zbiorach Wellcome Library, Londyn. Wyk. P. Antolak. Zob. <http://catalogue.wellcomelibrary.org/record=b1202498> [dostęp: 10.07.2016]. Alternatywna atrybucja: Pietro Della Vecchia.

*śmierci*¹¹⁰⁰ czy Jacoba Wabena *Vanitas*, znany również jako *Vrouw Wereld* (*Kobieta Świat*)¹¹⁰¹. Pierwszy przedstawia klasyczny motyw *danse macabre* w kontekście figur młodości i starości. Rozkładający się *transi* z klepsydrą chwyta wiejską staruchę, której pleców uczepiło się śpiące (czy może martwe już) dziecko. Na drugim natomiast widzimy młodą kobietę – personifikację świata ze wszystkimi jego pokusami – przedstawioną z berłem w jednej ręce i „kielichem rozkoszy” (znakiem żądzy bogactwa) w drugiej¹¹⁰². Z dzbanka nalewa do niego białego wina, nieodstępująca swej pani, stara, pomarszczona rajfura – uosobienie namowy do grzechu, strażniczka złego życia. Na jej głowie, zamiast diademu, wije się gniazdo żmij – oto drugie, skryte, grzeszne, złe oblicze wszelkiej niedoskonałości świata. Rozdwojenie figury świata na alegoryczne postacie młodej kobiety i staruchy umożliwia rozpisanie jego dwóch twarzy na dwa znaczące kulturowo profile: kurtyzany i stręczycielki, oba dobrze udokumentowane w sztuce epoki, wykorzystujące w tym przypadku instrumentalnie kategorie ‘młodości’ i ‘starości’. Oto Kobieta Świat jako *monstre infame* o dwóch równie odrażających wyglądach¹¹⁰³. Namowę do złego życia uosabia też inna starucha z obrazu *Poufna rozmowa* Quiringha Gerritszooona van Brekelenkama¹¹⁰⁴. Przedstawiona z wielkim szklanym kielichem w ręku, koszykiem i w charakterystycznym wiejskim nakryciu głowy znanym chociażby z obrazu *Chciwość* Pietera Huysa (rys. 6), tłumaczy coś dwóm młodym kobietom. Możemy się tylko domyślać, że to obchodząca domy i mająca skłonność do wina stara „swatka” wpisująca się w topos Celestyny, figur znanych z przypowieści Piotra Alfonsa czy mimów Herondasa¹¹⁰⁵. Jean-Pierre Bois w swojej znakomitej książce *Les vieux* (*Starzy ludzie*) pisał, że te i podobne siedemnastowieczne

¹¹⁰⁰ Około 1630 r., Госудárственный Эрмитáж, Petersburg.

¹¹⁰¹ 1622 r., obraz skradziony z Westfries Museum w Hoorn w 2005 roku. E. de Jongh, *Tot lering en vermaak. Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw*, Amsterdam 2008, s. 276–278.

¹¹⁰² Zob. *Model świata*, obraz nieznanego gdańskiego malarza według dzieła Antona Möllera, Fundacja Teresy Sahakian, Zamek Królewski w Warszawie.

¹¹⁰³ Takie zabiegi w ikonografii epoki nie były niczym niezwykłym, por. podwójne wizerunki kobiety-diabła (*Prawdziwa kobieta*, anonimowa rycina z XVII w., Bibliothèque Nationale, Paryż) czy kobiety-śmierci (*Zwierciadło życia i śmierci*, anonimowa rycina z XVII w., Musée Carnavalet, Paryż).

¹¹⁰⁴ 1661 r., Rijksmuseum, Amsterdam.

¹¹⁰⁵ Zob. Herondas, *Rajfurka*, w: tegoż, *Mimy*, przeł. i oprac. J. Ławińska-Tyszkowska, Wrocław 1988, s. 15–23.

[...] przedstawienia starości [...], inspirowane mniej Historią, a bardziej Biblią, której przesłanie w sobie niosą, nie mówią nam niczego na temat historii społecznej, po pierwsze bowiem są zbyt i niemal wyłącznie nakierowane na mężczyznę [...]. Nie będziemy się zajmować tymi obrazami, których głównym celem nie jest portretowanie starych ludzi, podobnie jak odsuniemy na bok starą bezzębną stręczycielkę Dircka Van Baburena z roku 1622 czy też straszne, zgrzybiałe i pomarszczone wróżki Georges'a de La Toura – fałszywe obrazy kobiecej starości z owych czasów¹¹⁰⁶.

To „odsunięcie” nosi w sobie groźny załączek ostracyzmu, wypchnięcia na margines „tego, co niewłaściwe”, „nieodpowiednie” (tj. nieodpowiadające rzeczywistości). Pijana, szalona i szpetna starucha – postać będąca ze wszech miar wizualizacją wykluczenia – zostaje tu *a priori* wykluczona z dyskursu naukowego jako wyobrażenie z gruntu fałszywe, pozostające bez związku z rzeczywistością historyczną i społeczną, a stąd, w myśleniu historyka (tak przecież przywiązanego do danych statystycznych, demograficznych, mnożonych wyliczeń śmiertelności w wioskach francuskich), nieprzydatne w jego studium o starości¹¹⁰⁷. Jak widać, wielowiekowa już – choć nadal doskonała – mechanika tej kliszy działa nawet tam, gdzie nie powinna. Ów historyczny ostracyzm jest wszak realizacją podstawowej funkcji, jaka została przewidziana dla tego dziwnego obrazu¹¹⁰⁸. Fałszywość definiowana tu jako brak mimetycznej zgodności z rzeczywistością powoduje, że siedemnastowieczna „zła starość” jest z gruntu nieprawdziwa, gdyż przedstawia coś niezgodnie z realnym stanem rzeczy, nie jest jego mechaniczną repliką – sztuka mimo vermeeriańskiego i keplerańskiego realizmu nie staje się lustrzanym odbiciem, nie poddaje się prostemu aktowi czytania. Ponownie mamy tu do czynienia z wizualną opowieścią, wizualną zasłoną,

¹¹⁰⁶ J.-P. Bois, *Historia starości. Od Montaigne'a do pierwszych emerytur*, przeł. K. Marczevska, Warszawa 1996, s. 48, podkr. S.B. Wspomniane przez Bois wróżki to postacie kliszowe, złożone z ówczesnych stereotypów: po części stare rajfurki, cyganki, złodziejki i oszustki. Zob. np.: Georges de La Tour, *Wróżka* (1633–1639), Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork. Fabuła, w jakiej występują, zakłada odwrócenie uwagi, tak by jedna z młodych kobiet mogła okraść kawalera, któremu wróży stara. Charakterystyczne dla tych scen są: orientalny sztafż i rysy postaci, bogate, przerysowane stroje.

¹¹⁰⁷ Bois (ur. 1945 r.) jest francuskim historykiem specjalizującym się w okresie nowożytnym, uczniem André Corvisiera (1918–2014).

¹¹⁰⁸ Zob. rozdział I – *Metodyka badań*. Niemniej to, co właściwe dla żywego organizmu kultury, nie powinno się wydarzać w dyskursie naukowym.

z *Darstellung*, tym trudniejszą w odbiorze, im bardziej fałszywie i zwodniczo podszywa się ona pod realność, którą chce zastąpić.

Fałszywe obrazy kobiecej starości? Urealnienie i świat barokowej groteski

Spróbujmy przybliżyć przesłanie i funkcję owych fałszywych, „niehistorycznych” (bo pozbawionych bezpośredniej wartości dokumentacyjnej czy źródłowej) wyobrażeń starości wieku XVII. Tu konieczna staje się jednak zmiana perspektywy z historycznej na kulturoznawczą¹¹⁰⁹, tak by nie sprowadzać wspomnianych obrazów do kategorii artystycznej fantasmagorii inspirowanej fantazjami, mitami, przypowieściami czy „nadrealnymi” religijnymi odniesieniami. Należy za to na nie spojrzeć jak na zakamuflowany – bo obleczony w tekstowo-wizualne ciało specyficznej fabuły – wykładnik określonych kulturowych procesów i zjawisk społecznych. Również sama specyficzność obrazowej diegezy jest tu formą komunikacji rzeczywistych treści przez nierzeczywiste (nieprzystające do rzeczywistości, niemające w niej realistycznego odbicia) formy. Przede wszystkim należy więc zadać pytanie, czym są owe przedstawienia i czy rzeczywiście to wizerunki „nieprawdziwe” (tj. nieprzekładające się chociażby na realia społeczne). Co ciekawe, realistyczny sposób wizualizacji, jako uniwersalne narzędzie opisu rzeczywistości, jest właśnie wynalazkiem epoki. „Podczas gdy rama obrazu albertiańskiego – jak pisze Jonathan Friday – ujmuje fikcyjny bądź przeobrażony przez wyobraźnię świat, rama obrazu kepleriańskiego reprezentuje ramę pola wzrokowego i w związku z tym ujmuje reprezentację świata widzianego lub prościej: reprezentację widzenia”¹¹¹⁰. Zamiast obiektywistycznej, wyidealizowanej, zrationalizo-

¹¹⁰⁹ Trudno jest badać narzędziami z warsztatu historyka źródła, które z założenia nie są „historyczne” (w sensie dokumentacyjnym), gdyż w takim przypadku zawsze będziemy mieli do czynienia z podziałem na źródła prawdziwe i zafałszowane (czy fałszywe).

¹¹¹⁰ J. Friday, dz. cyt., s. 353. W podziale reżimów skopicznych zaproponowanym przez Martina Jaya odpowiednikiem perspektywy albertiańskiej jest linearna perspektywa kartezjańska (kartezjański model widzenia; kartezjański perspektywizm – metaforyczne „oko Boga”). Odpowiednikiem perspektywy kepleriańskiej byłby natomiast model zwany „sztuką opisywania”, którego „wzorcową realizację znajdujemy w filozofii Bacona i malarstwie holenderskim XVII wieku”. R. Sendyka, *Poetyki wizualności*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012, s. 159.

wanej *perspektywy geometrycznej*, obowiązującej w wieku XVI, mamy tu do czynienia z subiektywistyczną *perspektywą wizualną*. Świat reprezentowany w jej ramach widziany jest już nie tyle przez „uniwersalne, matematyczne oko”, ile przez dany, niedoskonały wszak, podmiot, stanowiąc tym samym zapis doświadczenia wzrokowego¹¹¹¹. Nie chodzi więc o sam temat, ale o ramy przedstawieniowe, samą strategię konstruowania i reprezentowania sposobu widzenia, który jest istotnie różny od modelu renesansowego. W tak u r e a l n i o n ą przestrzeń obrazową wprowadzone zostają, wypracowane w epokach poprzednich, fabuły, tematy i figury będące elementem zmyślonego świata na opak, powodując kompozycyjny zgrzyt (przestrzeń realistyczna vs figury nierealistyczne: odwrócone, zmyślane, groteskowe, alegoryczne)¹¹¹². Jest to barokowe u r e a l n i e n i e grobiańskiego *theatrum pictorium*. Cała gromada fikcjonalnych masek: starych rajfur, karczmarek, wiejskich znachorek, starych bab z karnawałowych pochodów zostaje przedstawiona tak, jakby stała się naturalną częścią przeżywaną rzeczywistości, ówczesnego świata. Jeśli w obrazie ów brak dopasowania światów a i a' (o czym była mowa w podsumowaniu rozdziału V) zostaje utrzymany, powodując ewidentny wizualny konflikt, to mamy do czynienia z barokową groteską; jeśli ów zgrzyt zostaje zniesiony, to wówczas możemy mówić o obrazie realistycznym czy może raczej u r e a l n i o n y m. Maski stapiają się w nim z podmiotami pochodzącymi ze świata rzeczywistego – zostają spłaszczane. Ów proces spłaszczania polega na odjęciu postaciom pochodzącym ze świata kulturowych fabuł (*historiai*) „nadrealnych” właściwości i mocy figur odwrócenia. W zamian za to przydany zostaje im realistyczny sztafaż, który pozwala na wizualne stopienie się z rzeczywistością (deestetyzacja)¹¹¹³. Dobrym przykładem tego procesu jest *Portret starca* oraz *Portret starej kobiety* (1624–1650) Georges’a de La Toura¹¹¹⁴. Jest to dzieło z pozoru realistyczne, ukazujące w sposób mimetyczny parę starych ludzi.

¹¹¹¹ Tamże. Jest to perspektywa odchodząca od albertiańskiego obiektywizmu, o wiele bardziej subiektywna, przez co przekazująca ówczesny sposób widzenia świata ze wszystkimi funkcjonującymi w nim stereotypami i utartymi schematami myślowymi.

¹¹¹² Możemy to porównać – upraszczając nieco – do sytuacji, w której grający w spektaklu aktorzy schodzą w kostiumach ze sceny (czyli z przestrzeni, do której przynależą w sposób naturalny, a która też równolegle funduje ich status, formę istnienia) i zaczynają wieść życie w świecie rzeczywistym jako postaci, które grają. Prowadzi to do przestrzennego paradoksu, gdyż w świecie realnym moglibyśmy na przykład napotkać „urealnione” postaci z *commedia dell’arte*, charaktery będące przecież elementem świata przedstawionego, zmyślonego, fikcjonalnego.

¹¹¹³ Zob. *Wprowadzenie*.

¹¹¹⁴ M.H. de Young Memorial Museum, San Francisco.

Jednak przy bliższej analizie okazuje się, że ubiór bohaterki obrazu nawiązuje do mody z końca wieku XVI i wpisuje się w stroje postaci z fars ludowych¹¹¹⁵. W swoim obrazie de La Tour urealnił więc postać farsową do tego stopnia, że dwie rzeczywistości, dwa porządki: świat realny i świat przedstawiony przestały być od siebie odróżnialne – stopiły się w jedną z pozoru realistyczną całość.

Obraz urealniony, którego bohaterami są spłaszczone figury świata wyobrazonego, traci wartość dokumentacyjną w sensie historii społecznej (np. opis i wnioskowanie o warstwie chłopskiej w czasach artysty). Jego istotność wyraża się natomiast w ramach historii moralności oraz retoryki obrazu będącej narzędziem kreowanej polityki moralności. Ta pierwsza dotyczy między innymi sposobu budowania w kolejnych epokach odpowiednich wzorców społecznych zachowań czy potępiania niewłaściwych, na przykład za pomocą operowania stereotypami, kliszami i figurami typu „ANTY-”. Druga określa mechanizmy, za pomocą jakich obrazy i figury te zyskują moc oddziaływania na widza. Przez formę obrazową próbuje się nas wszak do czegoś przekonać, do przyjęcia lub odrzucenia określonej postawy¹¹¹⁶. W przypadku sztuki wieku XVII mechanizmy te polegają na pozorowaniu i udawaniu, na zacieraniu śladów nierealnego, na prezentowaniu obrazowych *historiai* jako autentycznych fragmentów postrzeganego świata. Urealniony obraz przyjmuje więc kształt zdania egzystencjalnego – „jego istnienie zdaje się dowodem na istnienie rzeczy, którą przedstawia”¹¹¹⁷. Dzieło takie przybiera charakter perswazyjny – to wizualny odpowiednik kierowanego do widza pouczenia czy ostrzeżenia: „Popatrz, tak winno być” (w odniesieniu do przekazu pozytywnego) lub „Popatrz, tak nie powinno być, choć w wielu przypadkach tak już jest. Uważaj tym bardziej!” (w odniesieniu do przekazu negatywnego). W takim kontekście należałoby umieścić sztukę niderlandzką i flamandzką – niezliczone, skonwencjonalizowane, produkowane nieomal manufakturowo, niczym plakaty, obrazy-szablony przedstawiające „realistyczne” sceny na

¹¹¹⁵ M. Kellogg Smith, *Georges De La Tour's 'Old Man' and 'Old Woman' in San Francisco*, „The Burlington Magazine” 121:914 (1979), s. 290.

¹¹¹⁶ Oczywiście jest, że takie przesłanie było skierowane do XVII-wiecznego odbiorcy, to jego miało nakłonić. Dla nas, współczesnych odbiorców sztuki dawnej, na plan pierwszy wybija się wartość artystyczna dzieła, potem dopiero wydobyć podlega płaszczyzna historyczna. Jest to jednak nie tyle, jak to zostało powiedziane, pole historii społecznej, ile historii moralności (a więc nie tyle jaka była rzeczywistość, ile jaka powinna lub nie powinna być).

¹¹¹⁷ M. Rusinek, *Retoryka obrazu. Przyczynek do percepcyjnej teorii figur*, Gdańsk 2012, s. 56.

targu rybnym¹¹¹⁸ czy w domach publicznych i karczmach (bójki, nierząd, hazard, pijaństwo). Urealnienie stanowi tu ewidentne wzmocnienie przekazu moralnego w odniesieniu do analogicznych kompozycji z epoki poprzedniej, w których było jasne dla widza, że ma do czynienia z porządkiem świata przedstawionego; że postaci-maski, które ogląda, nie są w pełni rzeczywiste; że to farsowe postaci z przymrużeniem oka; że to, co widzi, może przydarzyć się jedynie w księgach poetów lub we śnie¹¹¹⁹. Przekaz moralny był zatem formułowany w odległej przestrzeni świata wyobrażonego. W przypadku sztuki barokowej, dzięki urealnieniu, przekaz ten zostaje przeniesiony w przestrzeń widza, do jego rzeczywistości. Dzięki temu staje się on o wiele mocniejszy, a zagrożenie jest odbierane jako bezpośrednie. Potencjalność zostaje tu zastąpiona przez realność.

Wróćmy jednak do sytuacji wizualnego zgrzytu – utrzymania w polu obrazu dwóch odmiennych porządków (efekt niesamowitości¹¹²⁰). Takie rozwiązanie jest jawnym komunikatem o niemożliwości i przejawia się między innymi w rozmaitych formach groteski. Widz jest świadomy, że to, co widzi, nie ma bezpośredniego przełożenia na rzeczywistość, której sam jest częścią¹¹²¹. W konsekwencji, w wyniku reakcji na ową sprzeczność (efekt zaskoczenia), zamiast refleksji na plan pierwszy wysuwa się figura śmiechu. Przekaz moralny zostaje jednak utrzymany – ewokowany śmiech ma wszak po części charakter paideutyczny, wychowujący¹¹²². Ów kreowany na zgrzycie i niedopasowaniu fantastyczny świat to jednocześnie świat osobliwości i deformacji. Manierystyczna i barokowa groteska jest o wiele bardziej intensywna, wybujała od renesansowej: figury są bardziej przerysowane, fabuły jeszcze bardziej niemożliwe, prezentowane światy jeszcze bardziej fantastyczne. Wystarczy przywołać tu liczne prace mistrzów włoskich specjalizujących się właśnie w tego typu formach¹¹²³: Bartolomea Passarottiego, Faustina Bocchiego, tzw. Mistrza Płodności Jajka (wł. Maestro della Ferti-

¹¹¹⁸ Sceny na targu rybnym przedstawiają „oczyszczoną” rzeczywistość, świat w pełni uporządkowany, zob. niżej.

¹¹¹⁹ „W książkach poetów przeczytałem / jak byłem na pewnej wyspie / przydarzyło mi się to we śnie”. Fragment XVI-wiecznego utworu umieszczonego na rycinie autorstwa Hansa Weiditza. Zob. rozdział V.

¹¹²⁰ Efekt niesamowitości, dziwności, przeplatania się różnych porządków świata niekoniecznie musi prowadzić do formy groteskowej, może mieć łagodniejszy, komiczny charakter. Zob. niżej prace mistrzów niderlandzkich przedstawiające motyw „Król pije”.

¹¹²¹ Roger Caillois nazywa to „fantastyką z założenia”. Zob. tegoż, *W sercu fantastyki*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2005, s. 8.

¹¹²² Zob. tzw. gest śmiechu w rozdziale V.

¹¹²³ Opierają się one często na kontaminacji świata ludzkiego i zwierzęcego.

lità dell'Uovo)¹¹²⁴, Bernardina Dehò, Angela Esseradtza czy Giuseppe Marii Mitellego. Również sztuka Północy, choć w nieco odmiennej formule, bawi i jednocześnie poucza widza za pośrednictwem niesamowitości oraz groteski (np. małpi świat)¹¹²⁵. O zamiłowaniu do osobliwości i wynaturzenia świadczyły liczne kunstkamery i gabinety osobliwości gromadzące *mira-bilia*¹¹²⁶. Kolekcjonowano też osobliwe obrazy – jedną z największych kolekcji takich dzieł posiadał dwór Medyceuszy. 18 maja 2016 roku we florenckim Palazzo Pitti została otwarta czasowa wystawa *Buffoni, villani e giocatori alla corte dei Medici*¹¹²⁷ ukazująca w obrazach zdeformowany, groteskowy świat śmiechu: karłów, chłopów, garbusów, gnomów, chromych, lubieżne staruchy, głupców, szaleńców, błaznów, komediantów, „żywe zabawki” – wszystko, co niskie i śmieszne. Bohaterów owego antyświata napotykały na jednym z eksponowanych na wystawie obrazów anonimowego tokańskiego artysty pt. *Banchetto grottesco* (1630–1640)¹¹²⁸. Jest to portret zbiorowy, którego trudno nie skojarzyć z przedstawieniami regentów i regentek znanymi ze sztuki Północy. Groteska wszak ujawnia się tu również w parodii oficjalnego portretu: przy stole, pośród pnącej się winorośli, zgromadziły się nie tylko pijące wino dworskie karły, ale także człowiek z głową byka, starzec, mężczyzna z rogami oraz – w centrum obrazu – starucha i młodzieniec siedzący ramię w ramię. Ta ostatnia para nawiązuje do popularnego motywu *sposalizio grottesco*. Sam tytuł, temat i kompozycja obrazu wpisują się również w prace ukazujące tzw. wesołą zabawę, zwłaszcza dzieła z warsztatu Fransa Verbeecka¹¹²⁹. Inne ciekawe przykłady znajdujemy w niezwykle bogatej twórczości Faustina Bocchiego i jego szkoły: *Tańczący tarantellę* (rys. 13) czy *Parodia połogu* (rys. 14) – ten ostatni obraz to iście pantagrueliczna drwina ze sztuki akuszerstwa, stereotypowo i zwyczajowo wiązanej ze starymi kobietami.

Groteska od wieku XVII coraz częściej kieruje się w stronę obyczajowej satyry i karykatury. Obcięty zostaje wówczas fantastyczny, fabularny kontekst, a dzieło koncentruje się na ukazaniu wykrzywionych typów społecznych lub

¹¹²⁴ Na obrazie *La fertilità dell'Uovo* z kolekcji Milwaukee Art Museum odnajdujemy znany z epok poprzednich motyw staruchy i wieśniaka wysiadującego jaja. Zob. rozdział V.

¹¹²⁵ Należy tu wspomnieć prace Fransa Verbeecka, Abrahama Teniersa czy Ferdinanda van Kessela.

¹¹²⁶ Zob. katalog osobliwości, które Ferdinando Cospi podarował miastu Bolonii: Lorenzo Legati, *Museo Cospiano*, Bologna 1677.

¹¹²⁷ A. Bisceglia, M. Ceriniana, S. Mammana, *Buffoni, villani e giocatori alla corte dei Medici*, Firenze 2016 (katalog wystawy).

¹¹²⁸ Galleria degli Uffizi, Florencja, depozyt Galleria Palatina e Appartamenti Reali, Palazzo Pitti.

¹¹²⁹ Zob. rozdział V.

stereotypowych, niewłaściwych zachowań. Akwaforta *Brutte vecchie* (Brzydkie staruchy) Giuseppe Marii Mitellego to właśnie barokowa karykatura ukazująca cztery typy starych kobiet¹¹³⁰: *Madonna Sconcertata*, *Madonna Tintiminia*, *Madonna Vita Bella* oraz *Madonna Amiratiua*. Umieszczona pod ryciną inskrypcja głosi: „NOI SIAM QVATTRO BRVTTE VECCHIE TVTTE QVATTRO INAMORA” („Jesteśmy cztery brzydkie staruchy, wszystkie cztery zakochane”). Wyśmiane zostają tu przywary i zachowania kobiet z wyższych sfer, pełnych jeszcze „koźlej jurności”. I tu jednak, w przypadku satyry, trudno odciąć się od rzeczywistości. Część z tego typu wyobrażeń – mimo wielowiekowego zakorzenienia w tradycji literackiej¹¹³¹ – ma bezpośrednie odniesienie do faktów historycznych. Można przywołać chociażby takie postaci historyczne jak Matka Bunch¹¹³², Matka zwana Niecną z Kentish Town (ang. *Mother Damnable*)¹¹³³, Elinour Rummin¹¹³⁴ czy Matka Louse z Louse Hall w pobliżu Oksfordu. Ta ostatnia piwowarka przedstawiana była na satyrycznych rycinach Davida Loggana przed swoją gospodą

¹¹³⁰ F. Varignana, *Le Collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. Le incisioni*, t. 1: Giuseppe Maria Mitelli, Bologna 1978, nr 241. Zob. <http://www.mattiajona.com/images/virtex%20folder/mitelli242large.jpg> [dostęp: 18.04.2016].

¹¹³¹ Prototypem jest tu zapewne postać piwowarki Elżbietki (Betun) z *Widzenia o Piotrze Oraczu* Williama Langlanda.

¹¹³² Jedną z szesnastowiecznych londyńskich piwowarek (*ale-wife*) wyśmiewana ze względu na swój zaawansowany wiek, wygląd i lubieżny charakter. Postać utrwalona i spopularyzowana w siedemnastowiecznej angielskiej literaturze satyrycznej, np. anonimowy pamflet *Pasquil's Jestes mixed with Mother Bunch's Merriments. Whereunto is added a dozen of Gullies. Pretty and pleasant to drive away the tediousness of a winter's evening*, London 1604.

¹¹³³ Zwanej też *Mother Red Cap*, anonimowa, satyryczna rycina z 1676 r., z kolekcji British Museum, nr inw. 1849,0315.96. Pod ilustracją utwór odnoszący przedstawioną postać do Matki Shipton i Matki Louse. Zob. http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=333649001&objectId=3056785&partId=1 [dostęp: 9.07.2016]. Według utrwalonej tradycji, po tym jak za czasów królowej Anny zakończyła ona swoją wojenną przygodę w kampanii księcia Marlborough, założyła w pobliżu Londynu, na Hampstead Road, gospodę i browar. Ich znakiem „reklamowym” był portret, na którym, jako stara kobieta w czerwonym czepku, trzyma w ręce szklanekę *ale*. Towarzyszył temu tekst: „*Old Mother Red Cap, according to the tale, / Lived twenty and a hundred years by drinking this good ale; / It was her meat, it was her drink, and medicine beside, / And if she still had drunk this ale, she never would have died*”. Zob. „*The Monthly Magazine*” 34:2 (1812), s. 135.

¹¹³⁴ John Skelton, *Elinour Rummin, the famous ale-wife of England. Written by Mr. Skelton, Poet Laureat to King Henry the eighth [sic!]*, London 1624. Tytułowa strona wydania ukazuje starą piwowarkę z dwoma kufłami w rękach. Zob. anonimową rycinę z kolekcji British Museum, nr inw. 1848,0911.522, http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3105816&partId=1 [dostęp: 9.07.2016].

i manufakturą produkującą *ale* (*ale house*) jako uśmiechnięta, dziwnie ubrana starucha z dzbanem i kubkiem¹¹³⁵.

Inny element wskazujący na „fałszywość” rozumianą jako odejście od rzeczywistości historycznej to alegoryczny wymiar przedstawień. ‘Starość’ – jako kulturowa figura wyrażania – była elementem wielu kompozycji tego typu. Jedną z najpowszechniejszych to alegoria jesieni odwołująca się do kontaminacji tej pory roku z późnym wiekiem i przemijaniem, wiązana dodatkowo ze świętem winobrania (a przez to i pijaństwa)¹¹³⁶, lub alegoria zimy wiązana ze starczą utratą ciepła¹¹³⁷. Procesowi alegoryzacji „w kostiumie” starości podlegało jednak wiele innych abstrakcyjnych pojęć. Dobrym przykładem jest tu twórczość Abrahama Janssensa czy Adriaena van de Vennego i jego szkoły. *Alegoria Radości i Melancholii* tego pierwszego artysty utrzymana jest w ramach ikonologicznych schematów zebranych i spopularyzowanych przez Cesarego Ripę (stara kobieta opierająca głowę na ramieniu jako Melancholia, młoda ze szklanym dzbanem czerwonego wina i metalowym pucharem jako wyobrażenie Radości)¹¹³⁸. Obrazy drugiego z mistrzów, wykonywane w monochromatycznej technice *grisaille*, przedstawiają wzięte jakby wprost z ówczesnej niderlandzkiej rzeczywistości pary chłopa i baby, domokrażców, kłbowiska żebraków i kalek okładających się drewnianymi szczudłami¹¹³⁹.

¹¹³⁵ David Loggan, *Mother Louse* (1650–1672), British Museum, Londyn. Rycinie towarzyszy satyryczny utwór w dwóch sześciowersowych kolumnach: „*You laugh now goodman twoshoes, but at what? / My Grove, my mansion house, or my dun hat? / Is it for that my loving Chin and Snout. / Are met because my teeth are fallen out: / Is it at me, or at my ruff you titter: / Your Grandmother, you rogue, nere wore a fitter. // Is it at forehead’s wrinkle, or cheek’s furrow, / Or at my Mouth, so like a coney-burrough. / Or at those orient eyes that ne’er shed tear, / But when the exciseman comes, that’s twice a year? / Kiss me, and tell me truth, and when they fail, / Thou shalt have larger pots and stronger ale*”. Cyt. za: J. Caulfield, *The Lives and Portraits of Remarkable Characters Drawn from the Most Authentic Sources*, t. 1, London 1819, s. 22.

¹¹³⁶ David Ryckaert III, *Alegoria jesieni*, obraz wystawiony na sprzedaż przez dom aukcyjny Bonhams w Londynie, 5 lipca 2016 r. Zob. <https://www.bonhams.com/auctions/23327/lot/23> [dostęp: 8.07.2016]. Podobną parę starych ludzi tego samego artysty zob.: http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=4366344 [dostęp: 8.07.2016]. Zob. także obraz Jana Gerritszoona van Bronckhorsta, *Alegoria jesieni* (1640–1650), Muzeum Narodowe, Wrocław.

¹¹³⁷ Hendrick Bloemaert, *Alegoria zimy* (1631). Obraz wystawiony na sprzedaż przez dom aukcyjny Christie’s w Londynie, 2 grudnia 2014 r.

¹¹³⁸ Szépművészeti Múzeum, Budapeszt.

¹¹³⁹ Towarzyszy temu inskrypcja w banderoli: „*Al-arm*” („ramię w ramię”). Obraz wystawiony na aukcji domu Christie’s, 4 lipca 2014 r. w Rockefeller Plaza, Nowy Jork. Zob. <http://www.christies.com/lotfinder/paintings/adriaen-van-de-venne-al-arm-5800668-details.aspx?intobjectid=5800668> [dostęp: 24.04.2016].

czy wieśniaków z widłami i cepami, wśród nich starą babę¹¹⁴⁰, temat dobrze znany z renesansowych rycin. *Alegoria ubóstwa* przedstawia z kolei nędzara, który na swoich plecach niesie staruchę z kołatką i pustą miską oraz dziecko. Na inskrypcji zamieszczonej na banderoli możemy przeczytać: „*t Sijn ellendige beenen die Armoe moeten draegen*” („Nieszczęsne są nogi, które muszą nosić ubóstwo”)¹¹⁴¹. Na innym płótnie mistrza wystawionym w Shipley Art Gallery w Gateshead grupa przebranych niczym w karnawale wieśniaków okłada się sprzętami domowymi; wśród nich jest mężczyzna z miechem, rusztem, patelnią do naleśników i kotem na plecach oraz starucha ze szklanym flakonem wina. Cały czas mamy więc do czynienia z grą rzeczywistości i groteskowego świata przedstawionego zbudowanego z form, toposów, klisz, stereotypów oraz silnie zakorzenionych w kulturze wzorców nieustannie przywoływanych przez artystów epoki.

Wzorce i antywzorce epoki: *anus pia* vs *anus ebria*

Wspomniane studia starca i starej kobiety pędzla Georges’a de La Toura czy obrazy z warsztatu braci La Nain¹¹⁴² stanowią doskonałą ilustrację odmiennego sposobu reprezentacji siedemnastowiecznej starości opartego już na nowym, realistycznym modelu i tzw. perspektywie wizualnej. To jednak nie tylko mechanicznie produkowane repliki rzeczywistości, „zdjęcia” postaci ukazanych wraz z manierą widzenia owych czasów, ale równocześnie wyobrażenia skonstruowane według obowiązujących stereotypów i kulturowych wzorców. Z jednej strony są to więc przedstawienia urealnione (potencjalnie spełniające kryterium dokumentacyjne), z drugiej zaś ściśle skonwencjonalizowane, ukazujące starość jako wartość kulturowo i społecznie zaprogramowaną i sprofilowaną (związaną istotnie z nędzą, niską pozycją społeczną [wiejska rodzina], wysiłkiem, ciężką pracą, słabością fizyczną, chorobą, ułomnością). Dodatkowo te stereotypowe elementy składające się na strategię budowania wzorca starości podkreśla zwykle ponura tonacja kolorystyczna obrazów. Z perspektywy kulturoznawczej trudno więc uznać je za fałszywe. Wręcz

¹¹⁴⁰ Towarzyszy temu inskrypcja w banderoli: „*Jammerlijck*” („Nieszczęście”). N. Middekoop, *De oude meesters van de stad Amsterdam*, Amsterdam 2008, s. 89.

¹¹⁴¹ Technika *grisaille*, 1630–1640, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

¹¹⁴² Stara kobieta przedstawiana jest na nich zwykle z dzbanem lub kieliszkiem czerwonego wina.

przeciwnie, stanowią one niezwykle bogaty zapis historii europejskiej mentalności i moralności. Mimo że konstruowany wzór jest negatywny (opiera się na cechach, własnościach kojarzonych jako niepożądane), to można określić go jako właściwy, tj. kulturowo akceptowalny i zgodny z popularnym wyobrażeniem. W powszechnym odczuciu ówczesnych starość jest nędzna (barokowa starość, podobnie jak renesansowa, to nadal coś złego), dlatego przedstawiana jest za pomocą cech odnoszących się właśnie do biedy, ubóstwa czy przemijania. 'Starość' wizualizowana jako zaawansowana wiekiem kobieta budzi nie tyle śmiech, ile żal, współczucie. Często cechuje się też melancholijnym spojrzeniem¹¹⁴³. Nawet spędzana w dostatku nadal pozostaje stanem nędzy ciała¹¹⁴⁴. Dlatego też starość zamożnej kobiety może wywołać tylko śmiech, jak na słynnym obrazie Bernarda Strozziego *Stara zalotnica* z Muzeum Sztuk Pięknych im. Puszkina w Moskwie¹¹⁴⁵, autoportrecie Rembrandta z Wallraf-Richartz-Museum w Kolonii czy na obrazie Aerta de Geldera *Autoportret malarza jako Zeuksisa* z kolekcji Städelische Kunstinstitut und Städtische Galerie we Frankfurcie nad Menem. Na innym obrazie z tej serii, pochodzącym z pracowni Jana Molenaera, przed śmiejącym się w kierunku widza artystą siedzi starucha z rozsypanymi monetami na fartuchu, wskazując palcem płótno¹¹⁴⁶. Na nim jednak zamiast autoportretu mistrza dostrzegamy martwą naturę z czaszką – alegorię *vanitas*. Ten alegoryczno-wanitatywny portret 'Starości' jest oczywiście czymś innym od portretów

¹¹⁴³ Jak na obrazie ze szkoły Hendricka Bloemaerta *Vanitas* – stara kobieta, o smutnym wyrazie twarzy, podobnym jak w przypadku dzieła Giorgionego, została przedstawiona wraz z czaszką, klepsydrą oraz wężem. Obraz wystawiony na sprzedaż przez dom aukcyjny Sotheby's w Amsterdamie, 8 maja 2007 r. Zob. <http://www.artvalue.com/auctionresult--circle-of-bloemaert-hendrick-c-an-old-woman-with-vanitas-symb-1539314.htm> [dostęp: 1.07.2016].

¹¹⁴⁴ Christian van Donck, *Stara kobieta podziwiająca swoją biżuterię (Alegoria vanitas)*, ok. 1653, kolekcja prywatna. Zob. <https://rkd.nl/en/explore/images/record?query=oude+vrouw%22+&start=602> [dostęp: 10.07.2016].

¹¹⁴⁵ Dzieło to mimo wymiaru alegoryczno-wanitatywnego nosi w sobie jednak załączek groteski – to realizacja pokrewna wspomnianej wyżej karykaturze Mitellego. Na miedziorycie Jeremiasa Falcka (ok. 1610–1677) według dzieła Strozziiego umieszczona została dodatkowo żartobliwa inskrypcja: „*Het deughtsaem eel Gesicht is boven al te prysen / Waer dar de Mensch bewoogen is syn God eer te bewysen // Dues looft v Schepper dan en dient hem met oot Moet / Voor dit schoon eel Gesicht en al. het Aersche goet*” („Twarz cnotliwą i szlachetną zawsze trzeba chwalić, / Powinnością zaś człowieka jest cześć Bogu oddawać należną, // Tedy chwali Stwórcę, kto służy mu skromnością, / Zaś twarz piękna i szlachetna znaczy tu tyle, co tyłek”). Przeł. D. Kaczor, cyt. za: *Katalog wystawy „Jak żywa jest martwa natura”*, red. B. Pruc-Stępiak, Słupsk 2006, nr inw. 2540.

¹¹⁴⁶ *Autoportret malarza*, kolekcja prywatna, <http://classic-online.ru/ru/art/picture/Molenaer/36901> [dostęp: 24.04.2016].

ludzi starych wykonywanych na zamówienie, zwykle bardzo powściągliwych, stonowanych, pozbawionych wszelkiej ekstrawagancji, ale równolegle wpisujących się w pewien model godności, szacunku i dostojęstwa¹¹⁴⁷. Jednak ani „fotograficzna” starość ukazująca całą nędzę owego późnego etapu życia, ani starość prześmiewcza czy drwiąca, mimo że stereotypowa, nie konstytuują w epoce pożądanego (tj. przeznaczonego do naśladowania czy budowania określonego modelu zachowań społecznych) wzorca. Ten reprezentowany jest przez ujęcia portretowe starych, modlących się kobiet¹¹⁴⁸ lub kobiet pogrążonych w lekturze, zwłaszcza Pisma Świętego (klisza *anus pia*)¹¹⁴⁹. Zwyczajowo przedstawieniom tego typu towarzyszą elementy takie jak klepsydra, czaszka, wskazujące na upływ czasu oraz marność rzeczy doczesnych¹¹⁵⁰. Na przeciwnym biegunie wizualizowania starości funkcjonują rozmaite społeczne antywzorce epoki: przedstawienia transpłciowe (kobiet z brodą), kobiet palaczek tytoniu, wreszcie pijaczek (tytoń i alkohol są w zasadzie sprofilowanymi płciowo, tj. zarezerwowanymi dla mężczyzn, wymiennymi atrybutami niewłaściwości) ze swoimi społecznymi egzemplifikacjami, takimi jak stare karczmarki i stręczycielki. Wszystkie one, podobnie jak przedstawienia zbożnych starych kobiet, są równocześnie kulturowo zaprogramowane i wykorzystywane jako nośniki treści ideowych, moralnych, dydaktycznych, i podobnie jak one nigdy nie funkcjonują w oderwaniu od rzeczywistości historycznej (np. Matka Louse).

Wspomniana dwubiegunowość przedstawień (zarazem realistycznych i skonwencjonalizowanych) dotyczy w równym stopniu wzorców, które łamią konwencje, naruszają normy społeczne czy są wręcz perwersyjne. Obraz José de Ribery *La Mujer barbuda* (1631) to portret pary małżonków – starszego mężczyzny oraz kobiety z brodą karmiącej niemowlę¹¹⁵¹. Długa inskrypcja umieszczona przez malarza z boku objaśnia nam tę osobliwą scenę¹¹⁵². Sportretowana kobieta to Magdalena Ventura z Abruzzi, postać historyczna, jak też

¹¹⁴⁷ Na uwagę zasługuje tu portret Magdaleny de Cuyper (1635) pędzla Jacoba Jordaensa czy liczne portrety starych kobiet z pracowni Fransa Halsy, np. *Portret sędziwej kobiety*, żony Theodorusa Schreveliusa w wieku lat sześćdziesięciu, z kolekcji von Bohlen und Halbach w Essen.

¹¹⁴⁸ Nicolaes Maes, *Modląca się stara kobieta*, Worcester Art Museum, Worcester; Matthias Stom, *Modląca się stara kobieta* (1640), Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork.

¹¹⁴⁹ Ferdinand Bol, *Stara kobieta z książką*, Государственный Эрмитаж, Petersburg; Isaac de Jouderville, *Stara kobieta z księgą* (1648), kolekcja prywatna.

¹¹⁵⁰ Ten ikoniczny stereotyp ma również swoją odwróconą wersję – to przedstawienie Matki Shipton, starej wiedźmy z otwartą księgą przepowiedni; rycina zdobi tytułową stronę wydania *The Strange and Wonderful History of Mother Shipton* z 1686 roku.

¹¹⁵¹ Museo Fundación Duque de Lerma, Hospital Tavera, Toledo.

¹¹⁵² Dowiadujemy się z niej, że kobieta ma 52 lata i w wieku 37 lat zaczęła jej rosnąć broda.

figura wpisująca się w transpłciowy topos kulturowy¹¹⁵³. Przedstawienie to uczestniczy więc w dwóch porządkach: rzeczywistym i fabularnym (obrazowym), naturalnym i nadnaturalnym („MAGNV NATVRA MIRACVLVM”, jak czytamy na początku inskrypcji); będąc równocześnie realistyczne i fałszywe (jako topos), modeluje ustalone schematy przedstawieniowe (np. rodziny), łamie kulturowe tabu związane z płcią. Na pierwszy rzut oka widzimy oto dwóch mężczyzn, w tym jeden to *hic mulier*, przedstawiony w dodatku w czasie karmienia piersią! Portret innej starej kobiety z brodą, niejakej Brígidy del Río, w wieku lat pięćdziesięciu, namalował pod sam koniec XVI wieku Juan Sánchez Cotán¹¹⁵⁴. W ten zaburzony wzorzec płci (maskulinizacja) wpisuje się pochodzący z początku XVII stulecia portret Kenau Simonsdochter Hasselaer (1526–1588)¹¹⁵⁵, kobiety-kupca i kobiety-żołnierza, bohaterki obrony Haarlemu przed armią hiszpańską w latach 1572–1573. Kenau została na nim przedstawiona jako stara kobieta o męskiej twarzy, z licznym uzbrojeniem przytroczonym do pasa i halabardą w ręku¹¹⁵⁶. Mimo bohaterskich czynów oskarżono ją o czarostwo oraz nazwano wiedźmą, co było zapewne związane z przekroczeniem, naruszeniem czy zakwestionowaniem zachowań społecznych definiowanych płciowo¹¹⁵⁷. Niemniej w żadnym z podanych przykładów wyobrażeń nie można mówić o grotesce, jak w przypadku renesansowego portretu *Brzydka księżniczka Massysa*¹¹⁵⁸. Tu naruszenie norm płciowych

¹¹⁵³ Por. figurę *Venus barbata*, Afrodytę brodatą czczoną m.in. na Cyprze. Makrobiusz, *Saturnalia* 3, 8 oraz plakat z okazji Międzynarodowego Dnia kobiet *Cosa sarebbe l'arte senza le donne?* („Czymże byłaby sztuka bez kobiet?”) przygotowany przez Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo: http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Menu-Utility/Immagine/index.html_646918418.html [dostęp: 29.12.2015].

¹¹⁵⁴ *La Barbuda de Peñarando* (1590), Museo Nacional del Prado, Madryt. Zob. ten motyw w literaturze epoki, m.in.: Mateo Alemán, *Vida del pícaro Guzmán de Alfarache* (*Życie szelmy Guzmána z Alfarache*), wyd. 1599; Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española* (*Skarbiec kastyljskiego czy hiszpańskiego języka*), wyd. 1611; Jerónimo de Alcalá, *El donado hablador* (1624), Francisco de Quevedo, *A la barba de los letrados*.

¹¹⁵⁵ Portret nieznanego holenderskiego artysty, ze względu na umieszczony monogram AW przypisywany uprzednio Adamowi Willaertsowi (1577–1664), oryginał w kolekcji Rijksmuseum w Amsterdamzie.

¹¹⁵⁶ Co ciekawe, męskie rysy twarzy ma również karczmka ze słynnego portretu Fransa Halsa z kolekcji Frans Hals Museum w Haarlemie. Wojczką parała się również wspomniana Matka zwana Niecną.

¹¹⁵⁷ Wkrótce po śmieci również jej córki oskarżono o diaboliczne praktyki.

¹¹⁵⁸ Ten karykaturalno-groteskowy nurt odnajdujemy głównie w sztuce włoskiej, m.in. u Faustina Bocchiego czy Piera Francesca Moli. Ciekawym przykładem jest rysunek piórkiem tego ostatniego artysty, pt. *Karykatura starej kobiety*, wpisujący się w prace Leonarda da Vinci, a pochodzący z byłej kolekcji Williama Mayora, wystawiony na aukcji domu Sotheby's. Zob. <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.114.html/2015/>

nie implikuje – jak w wieku poprzednim – dziwności, wręcz przeciwnie, podlega urealnieniu. Zmianie ulega więc sama strategia przedstawieniowa. To, co najbardziej szokuje i intryguje siedemnastowiecznego widza, to właśnie realizm, możliwość, że taka „niewłaściwa figura” naprawdę istnieje (obrazowa potencjalność). Istota wspomnianych *antyfigur*, wpisując się w funkcję obrazów niewłaściwych (m.in. efekt wizualnego szoku spowodowany złamaniem schematów myślowych widza), jest analogiczna do funkcji omawianej kliszy szalonej i pijanej staruchy. To obraz odwrócony – *antywzorzec*, tym dziwniejszy i bardziej osobliwy, bo realny!¹¹⁵⁹ Owo znamię historyczności nosi zresztą także prototypowe wyobrażenie szalonej i pijanej staruchy epoki, portret *Malle Babbe* pędzla Fransa Halsa. Słynna „wiedźma z Haarlemu” miała mieć wszak swój pierwotwór w rzeczywistej postaci starej wariatki i pijaczki z Haarlemu, Barbarze Klaas. Siedemnastowieczna „stara bezzębna stręczycielka”, o jakiej pisał Bois, to zatem figura nie do końca fałszywa, przynajmniej nie w takim znaczeniu, w jakim była w wiekach poprzednich. Realistyczny sztafaż (tu rozumiany jako właściwa epoce konwencja przedstawieniowa) odkształca tego typu postaci, zacierając wyraźną dotąd granicę między światem rzeczywistym a literacką czy plastyczną fikcją¹¹⁶⁰. To przejście od renesansowej groteski (manifestującej wyraźnie, że tu oto mamy do czynienia ze Szlarafią, rzeczywistością fantastyczną) do mimetycznej zgodności baroku, *po z o r u i iluzji realności* charakteryzującej sztukę epoki. W wieku XVII szalona i pijana starucha to więc nie tylko schemat wyobrażeniowy, artystyczna realizacja pewnego modelu antymoralności. To również figura prawdziwa, bo *urealniona* przez artystyczną konwencję, styl, funkcjonująca nieustannie na pograniczu prawdy i fałszu. Właśnie taki „płynny” model starości odnajdujemy na obrazie Adriaena van de Vennego *Piękny i brzydka* (*Fray en Leelijck*), przedstawiającym starucha oraz staruchę grających na flecie i lirze korbowej, oboje w typie wiejskich żebraków¹¹⁶¹. To jednocześnie komiczny

oeil-collectionneurs-tableaux-dessins-miniatures-pf1540 [dostęp: 24.04.2016]. Zob. J. Muylle, *Tronies toegeschreven aan Pieter Bruegel. Fysionomie en expressie* (1), „De Zeventiende Eeuw. Cultuur in de Nederlanden in interdisciplinair perspectief” 17 (2001), s. 174–204; tegoż, *Tronies toegeschreven aan Pieter Bruegel. Fysionomie en expressie* (2), „De Zeventiende Eeuw. Cultuur in de Nederlanden in interdisciplinair perspectief” 18 (2002), s. 115–148.

¹¹⁵⁹ Istotą obrazów odwróconych, jak i świata odwróconego było to, że tworzyły one rzeczywistość alternatywną, fałszywą, a nie były częścią świata realnego, jak mamy do czynienia w tym przypadku.

¹¹⁶⁰ Taki pozór realności mają przedstawienia wewnątrz holenderskich domów, jak na obrazie Emanuela de Wittego *Wnętrze z damą grającą na wirginalu* (ok. 1655).

¹¹⁶¹ 1628–1634, kolekcja prywatna.



Rys. 15. Przerys obrazu Quiringha Gerritszoon Brekelenkama *Starość i młodość* (ok. 1655), olej na desce. W zbiorach Frans Hals Museum, Haarlem. Wyk. P. Antolak. Alternatywna interpretacja: wizyta medyka w karczmie. Alternatywna atrybucja: Jacob Toorenvliet.

sposób wizualizacji starości wpisujący się w złagodzoną konwencję społecznej satyry, typową dla wieku XVI (groteskowe i często sprośne przedstawienia starej baby i chłopca)¹¹⁶². Podobny ładunek realizmu, niewłaściwości i komizmu niesie ze sobą obraz Harmena Halsa *Para starców*, ukazujący późny wiek jako czas złych skłonności¹¹⁶³, czy *Starość i młodość* Quiringha Gerritszooona van Brekelenkama (rys. 15). Jest to najprawdopodobniej alegoryczne przedstawienie starości i młodości jako dwóch par, któremu trudno jednocześnie odmówić sporej dozy realizmu. W dość ciemnym wnętrzu, na pierwszym planie widzimy parę starców. Kobieta siedzi, rękę trzyma na dzbanie, obok leży fajeczka do tytoniu. Nogę położyła na niskim krzeselku, odkrywając – mimo zaawansowanego wieku – stopę w czarnym pantoflu. Wino, tytoń, seksualna aluzja kierowana, co ciekawe, wprost do widza – to elementy, które w odbiorze społecznym aż nadto dobitnie profilują kobietą starość w sposób negatywny. Podobny obraz, tym razem pędzla Davida Ryckaerta III, znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie¹¹⁶⁴. W gospodzie, przy stole, na pierwszym planie widzimy starca i staruchę palących tytoń. Ogrzewa ich stojący obok metalowy piecyk. W kącie sali przycupnęła sowa. W tle młoda para, pijąc, oddaje się amorom. Pewna stara baba z innego obrazu tego antwerpskiego mistrza, przysłuchując się grającemu na lutni starcowi, pali fajkę w wiejskiej karczmie¹¹⁶⁵. Na obrazie Davida Teniersa Młodszego z National Gallery w Londynie nabija sobie fajkę, przyglądając się chłopu pijącemu wino z wysokiego kielicha¹¹⁶⁶. Jeszcze inna pije w towarzystwie dwóch chłopów¹¹⁶⁷. Na obrazie Adriaena van Ostadego z Alte Pinakothek w Monachium pali fajkę w towarzystwie pijanych chłopów¹¹⁶⁸. Takich niewłaściwych staruch sztuka epoki, zwłaszcza niderlandzka i flamandzka, jest pełna. To nieprzypadkowo palaczki i pijaczki – alkohol

¹¹⁶² Zob. np. satyryczne ryciny Hansa Weiditza (Mistrza Ilustracji Petrarki): *Pijak ze swoją żoną* (1521) czy *Tancerz i jego ukochana* (z wielką szklanicą na głowie). Obie odbitki w zbiorach Herzogliches Museum w Gotha. M. Westermann, *Adriaen van de Venne, Jan Steen, and the Art of Serious Play*, „De Zeventiende Eeuw. Cultuur in de Nederlanden in interdisciplinair perspectief” 15:1 (1999), s. 42 nn.

¹¹⁶³ Hamburger Kunsthall, Hamburg.

¹¹⁶⁴ Tegoż, *Wnętrze karczmy* (1645).

¹¹⁶⁵ David Ryckaert III, *Wnętrze karczmy*, Galleria Doria Pamphilj, Rzym.

¹¹⁶⁶ Tegoż, *Mężczyzna trzymający kieliszek, starucha nabijająca fajkę* (1645).

¹¹⁶⁷ Obraz według oryginału Adriaena van Ostadego *Pijacy*, wystawiony na sprzedaż przez dom aukcyjny Metzemaekers, <http://www.metzemaekers.com/archief/28699/the-topers-a-boor-and-an-old-woman-drinking-at-a-table-an-anlooker.html> [dostęp: 15.01.2016].

¹¹⁶⁸ Adriaen van Ostade, *W chłopskiej karczmie*, zob. obraz *Pijacy i palący tytoń* (1636) Andriesa Botha, Ehemals Sammlung, Linz (scena przed wiejską tawerną).

i tytoń, typowo męskie używki, niosą ze sobą nie tylko maskulinizację, ale są również wyrazem niemoralnego zachowania¹¹⁶⁹. Barokowy antywzorzec kobiecej ‘starości’ zostaje skonwencjonalizowany w typie na wpół alegorycznego, na wpół werystycznego portretu wiejskiej baby z kieliszkiem, dzbanem wina lub fajką (klisza *anus ebria*). Licznych przykładów dostarcza twórczość de Voisa¹¹⁷⁰, Ryckaerta¹¹⁷¹, Ostadego¹¹⁷², Metsu¹¹⁷³ czy Teniersa. Na jednym z obrazów tego ostatniego mistrza starucha sieka tytoń do fajki, na stole zaś stoi nieodzowny gliniany dzban¹¹⁷⁴. Na innym płótnie malarza wiejska babina, uśmiechając się, ściska wielki dzban piwa z otwartą pokrywką, będący zarówno aluzją do jej pijaństwa, jak i lubieżności¹¹⁷⁵. Również *La Rieuse* – śmiejąca się starucha pozbawiona jest wszelkiej delikatności: trzyma kieliszek i wielką szklaną flaszkę¹¹⁷⁶. Jej śmiech jest drwiący, pijacki,

¹¹⁶⁹ Zob. w literaturze polskiej alegoryczny utwór wpisujący się w ramy literatury sowizdrzalskiej *Poswarek tabaki z gorzałką, w którym dostatecznie opisują się obojga tych własności i skutki, napisany kwoli tabacznym i gorzalczanym panom, a dobrym kompanom* (Kraków 1636).

¹¹⁷⁰ Ary de Vois, *Kobieta pijąca piwo* (*Donna che beve birra*), 1660–1680, Pinacoteca del Castello Sforzesco, Mediolan. Zob. <http://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/B0010-00056> [dostęp: 8.07.2016].

¹¹⁷¹ David Ryckaert III jest autorem między innymi obrazu *Stara karczmarka z dzbanem czy Starucha z dzbanem*. Pierwszy to portret podstarzałej karczmarki z wielkim dzbanem, która spogląda spokojnie, uśmiechając się nieznacznie – na blacie już zliczyła, ile mają zapłacić goście pewnej antwerpskiej gospody. Na drugim starucha uśmiecha się pogodnie, chwytając i tuląc niczym niemowlę wielki dzban. Kolekcja prywatna, <http://www.christies.com/lotfinder/lot/david-ryckaert-iii-an-old-woman-holding-4605848-details.aspx?from=salesummary&intObjectID=4605848&sid=887bdd7-79dd-4776-931e-80e5c6cae0a7> [dostęp: 21.04.2016]. B. van Haute, *David III Ryckaert, A Seventeenth-century Flemish Painter of Peasant Scenes*, Turnhout 1999, s. 105, nr A72, s. 326, rys. 72. Inna wersja ukazuje ten sam gest „nianczenia” jeszcze dobitniej. Starucha siedzi przy wielkiej beczce wina. Obraz wystawiony na sprzedaż przez Vanderkindere Auctioneer, Hôtel de Ventes Vanderkindere, Bruksela, 9 września 2014 r. Zob. <http://artsalesindex.artinfo.com/auctions/David-Ryckaert-5374072/Vieille-femme-tenant-une-cruche> [dostęp: 21.04.2016].

¹¹⁷² Adriaen van Ostade, *Stara kobieta z dzbanem*, Nationalmuseum, Sztokholm.

¹¹⁷³ W ciemnym wnętrzu jednego z obrazów pochodzących ze szkoły Gabriela Metsu stara kobieta, uśmiechając się, pali fajkę – obok, na stole, stoi szklana butla.

¹¹⁷⁴ David Teniers Młodszy, *Stara kobieta siekająca tytoń*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpia.

¹¹⁷⁵ David Teniers Młodszy, *Stara kobieta z dzbanem* (ok. 1650), Denver Art Museum, Denver. Zob. <http://denverartmuseum.org/object/2012.270> [dostęp: 21.04.2016].

¹¹⁷⁶ Dzieło z kolekcji Adolfa Schlosa. Obraz spłonął w czasie II wojny światowej. Zob. http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/sites/archives_diplo/schloss/tableauxT/tableaux160.html?provenance=collection [dostęp: 3.07.2016]. Przerys wykorzystany na okładce książki. W skład tej samej kolekcji wchodził bliźniaczy obraz Teniersa pt. *Śmiejący* (*Le Rieur*). Tę samą parę mistrz namalował razem na innym obrazie pt. *Dwóch wieśniaków z kieliszkiem wina* – starucha jedną ręką obejmuje chłopca, drugą podaje mu niewielki kieliszek (ok. 1645, National



Rys. 16. Przerys obrazu Petrusa Staverenusa *Stara kobieta pijąca z kieliszka* (1635), olej na płótnie. Kolekcja prywatna. Wyk. P. Antolak. Obraz sprzedany na aukcji domu Sotheby's w Londynie 12 grudnia 2002 r. Zob. <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.33.html/2002/old-master-paintings-l02114> [dostęp: 10.07.2016].

prostacki. Istnieje też nieco bardziej powściągliwy sposób wizualizacji tego tematu, w którym artysta rezygnuje z gwałtowności wynikającej z niskiego stanu społecznego przywoływanej postaci czy faktu upicia. Zamiast wulgarnej wiejskiej baby mamy starą kobietę o nieco bardziej subtelnych rysach twarzy i melancholijnym spojrzeniu trzymającą w dłoni szklany kieliszek, a nie wielki dzban. Typ ten reprezentują portretowe studia: *Chłopka trzymająca kieliszek* Davida Teniersa Młodszego¹¹⁷⁷, *Stara kobieta z kieliszkiem wina* jednego z naśladowców mistrza¹¹⁷⁸, *Stara kobieta z kuflem piwa* Pietera Janszooa Quasta¹¹⁷⁹ czy – mający już *stricte* realistyczny wymiar – portret wiejskiej rodziny pędzla Louisa Le Nain¹¹⁸⁰.

Jedną z najciekawszych malarskich egzemplifikacji omawianej kliszy jest *Stara kobieta pijąca z kieliszka* z 1635 roku pędzla Petrusa Staverenusa, artysty aktywnego w Hadze w latach 1634–1654 i pozostającego pod silnym wpływem Fransa Halsa (rys. 16)¹¹⁸¹. Rozbawiona stara baba, pijąc białe wino (?), zerka na widza. Duży mięsisty nos, szeroko otwarte, częściowo bezzębne usta, zaznaczone rumieńce podkreślają wrażenie lubieżności i pijaństwa. Subtelny kieliszek z weneckiego szkła wyraźnie kontrastuje z jej mało delikatną, nieco wulgarną twarzą. Narzutka podszyta futrem jest już rozpięta. Na wierzch wyszła koszula; jej rozchełstana biel dominuje obraz. Na stoliku stoi typowy dla epoki cynowy dzbanuszek na wino (*tinnen wijnkan*), obok leży kawałek sera, co może sugerować znaczenie przedstawienia jako alegorii smaku.

Gallery of Art, Waszyngton, zob. <https://www.artsy.net/artwork/david-teniers-the-younger-two-peasants-with-a-glass-of-wine> [dostęp: 9.07.2016]. Podobną szklaną butlę z czerwonym winem trzyma inna wiejska starucha na fragmencie innego obrazu Davida Teniersa (widoczna częściowo inna, męska postać) wystawionego na sprzedaż przez dom aukcyjny Hampel w Monachium, 8 grudnia 2007 r. Zob. <https://hampel-auctions.com/a/David-Teniers-d-J-1610-1690-zug.html?a=71&s=128&id=65312> [dostęp: 3.07.2016].

¹¹⁷⁷ F. Lugt, *Collection Warneck: Tableaux anciens et modernes*, Paris 1926, s. 102, nr 80. Zob. http://www.artnet.com/artists/david-teniers-the-younger/paysanne-tenant-un-verre-316PdN452PVL_ILo-xKo7Q2 [dostęp: 3.07.2016].

¹¹⁷⁸ Obraz wystawiony na sprzedaż przez Koller Auktionen AG w Zurichu, 25 marca 2009 r. Zob. <http://www.produkte24.com/cy/galerie-koller-auktionen-1179/gemaelde-25-03-2009-22457.html> [dostęp: 2.07.2016].

¹¹⁷⁹ 1644 r., kolekcja prywatna. Zob. <https://rkd.nl/en/explore/images/record?query=o-ude+vrouw%22+&start=335> [dostęp: 10.07.2016].

¹¹⁸⁰ Tegoż, *Wiejska rodzina we wnętrzu*, Musée du Louvre, Paryż.

¹¹⁸¹ A. von Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexikon auf Grund archivalischer Forschungen bearbeitet*, t. 2, Wien 1910, s. 654; A. van der Willigen, F.G. Meijer, *A Dictionary of Dutch and Flemish Still-life Painters Working in Oils: 1525–1725*, Leiden 2003, s. 189.

Staverenus był autorem licznych portretowych studiów alegorycznych, jak *Alegoria słuchu*, *Alegoria wzroku*, *Personifikacja pięciu zmysłów*¹¹⁸². Mistrzowi przypisywany jest też obraz znany jako *Alegoria smaku* (*De Smaak*) z około 1650 roku¹¹⁸³. Ukazuje on starą kobietę, prawie identyczną jak wspomniana starucha z kieliszkiem, zamiast niego trzyma ona jednak niewielką szklaną ampulkę, której zawartość zaraz wypije. Na stole zamiast sera widzimy słodycze. Utrwalone w licznych obrazach wyobrażenie staruchy z dzbanem to zatem nie tylko wzorzec niewłaściwej starości epoki (wpisujący się we wręcz stereotypowy obraz niderlandzkiego pijaństwa i pijaka¹¹⁸⁴), ale i komiczna alegoria zmysłu smaku, podobna do tej, z jaką mamy do czynienia w przypadku słynnego portretu *Wesoły bibosz* Fransa Halsa¹¹⁸⁵. Często także pijackie scenki w wiejskiej karczmie przybierają sens alegoryczny. Cykl miniatur z 1635 roku autorstwa Adriaena van Ostadego z kolekcji petersburskiego Ermitażu ukazujących zabawy chłopów w gospodzie nosi tytuł *Pięć zmysłów*. Miniatura *Zmysł słuchu* przedstawia dwóch pijanych chłopów grających na skrzypcach i śpiewających piosenkę, między nimi stara baba z dzbanem, zapewne karczmarka. Miniatura *Zmysł smaku* prezentuje grupę pijących, palących i jedzących chłopów. Między nimi wyłania się głowa pijanej staruchy. *Zmysł węchu* oddaje starucha przewijająca dziecko. *Zmysł wzroku* natomiast starucha iskająca dziecko. Powiązanie figury staruchy ze sferą zmysłowości, recepcji zmysłowej i odczuwania podkreśla dodatkowo aspekt komiczny przedstawień.

Atrybuty niewłaściwości mogą być różne: oprócz tytoniu, dzbanu, kielicha, beczki z winem to również sakiewka z monetami¹¹⁸⁶, kądziel¹¹⁸⁷ oraz

¹¹⁸² Tegoż, *Personificatie van de vijf zintuigen*. Obrazy wystawione na sprzedaż przez dom aukcyjny Neumeister w Monachium, 30 listopada 2010 r.

¹¹⁸³ Inny tytuł obrazu to *Een volkse vrouw met een flesje en snoepgoed*. Jest to najprawdopodobniej kopia z warsztatu mistrza. Dzieło wystawione na aukcji domu Sotheby's w Londynie 24 kwietnia 2008 r., poprzednio w kolekcji Cornelisa Hofstede de Groota w Hadze. Zob. <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/old-master-paintings-sale-l08031/lot.385.html> [dostęp: 29.06.2016].

¹¹⁸⁴ Pijaństwo było w Niderlandach zjawiskiem powszechnym, zachowały się liczne francuskie i angielskie poświadczenia o świadectwa z epoki. Zob. S. Schama, *The Embarrassment of Riches. An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, London 1997, s. 180 nn.

¹¹⁸⁵ 1629 r., Rijksmuseum, Amsterdam.

¹¹⁸⁶ Matthias Stom, *Stara kobieta z sakiewką*, kolekcja prywatna, https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Matthias_Stom#/media/File:%27An_Old_Woman_Holding_a_Purse_by_Candlelight%27_by_Matthias_Stomer.jpg [dostęp: 21.04.2016].

¹¹⁸⁷ Kądziel to nie tylko oznaka lubieżności i stręczycielstwa, ale również atrybut starych wieźm. Zob. słynny sztych Dürera pokazujący starą, nagą czarownicę jadącą na koźle, *virtus contraria* z przedstawień *Melancholii* Cranacha czy rycinę Jacoba Bincka pt. *Stara kobieta atakująca diabła kądzielą* (1528) z kolekcji British Museum, Londyn.

rozmaite instrumenty muzyczne (flet, lutnia, trójkąt)¹¹⁸⁸. Wiele z przedstawień wykorzystujących wymienione elementy, jak starucha licząca (lub ważąca) monety przy świecy¹¹⁸⁹ czy stara kobieta z fletem, to także równolegle alegorie zmysłu wzroku, chciwości¹¹⁹⁰ czy słuchu. Temat pijaństwa i muzyki łączy z kobietą starością David Ryckaert III na obrazie *Mężczyzna grający na lutni*¹¹⁹¹. Obok niego, we wnętrzu karczmy, widzimy roześmianą staruchę, która trzyma na kolanach małego pieska. Przy niej szklana czara, na podłodze stoi flakon czerwonego wina. Także Johannes Tilius przedstawił w oknie komiczną scenkę: muzykującego młodzieńca w teatralnym

¹¹⁸⁸ Krąg Lamberta Jacobszooona, *Stara kobieta grająca na flecie*, kolekcja prywatna, http://www.wikigallery.org/wiki/painting_314429/%28after%29-Lambert-Jacobsz-Or-Jacobs/An-old-woman-playing-a-flute [dostęp: 25.04.2016]; szkoła utrechcka, *Stara kobieta w turbanie z fletem* (ok. 1650), kolekcja prywatna, obraz wystawiony na aukcji przez dom Phillipsa w Londynie 7 lipca 1998 r. Zob. http://www.recorderhomepage.net/wp-content/uploads/images/netherlands_17C_old-woman.jpg [dostęp: 25.04.2016]; Esteban March, *Stara kobieta z tambury-nem*, Museo Nacional del Prado, Madryt; krąg Georges'a de La Toura, *Stara kobieta grająca na trójkącie*, kolekcja prywatna (kopia zaginionego obrazu mistrza); sztych Jacoba Mathama (według obrazu Adriaena van de Venne), *Jednonogi starzec grający na lutni i śpiewająca starucha*, The Wellcome Library, Londyn, nr inw. 43832i.

¹¹⁸⁹ Miguel March, *Stara kobieta licząca monety (Alegoria zmysłu wzroku)*, ok. 1660, Museu de Belles Arts, Walencja; Pieter de Hooch, *Stara kobieta ważąca monety*, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin.

¹¹⁹⁰ David Ryckaert III, *Stara kobieta ważąca złoto*, Musée des Beaux-Arts, Lyon, Adriaen van de Venne, *Ubóstwo prowadzi do chciwości* (ok. 1630) – obraz przedstawia jednonogiego starca grającego na lirze korbowej oraz wiejską staruchę z *rommelpot*, inskrypcja na banderoli: „*Armoe' soeckt list*”, kolekcja prywatna; pracownia Adriaena van de Venne, *Alegoria skąpstwa* – ukazuje parę starych domokrzyców, mężczyznę z przytroczonymi do pasa różnymi naczyniami oraz staruchę o lasce z tobołkiem na plecach, inskrypcja w banderoli: „*Om de winst ist te doen*”, obraz wystawiony na aukcji domu Christie's w Amsterdamie, 26 lutego 2008 r. Zob. <http://www.christies.com/lotfinder/paintings/studio-of-adriaen-pietersz-van-de-venne-5039835-details.aspx> [dostęp: 29.06.2016]. A. Plokker, *Adriaen Pietersz. van de Venne (1589–1662): de grisailles met spreukbanden*, Leuven–Amersfoort 1984, s. 194–195, nr 77; Pieter de Hooch, *Stara kobieta ważąca monety*, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin. Zwłaszcza w odniesieniu do przedstawień par starca i staruchy liczących pieniądze (starość jako wiek wiązany stereotypowo z chciwością): David Teniers Młodszy, *Para starców ważąca pieniądze*, kolekcja prywatna, <http://www.christies.com/lotfinder/paintings/david-teniers-ii-an-elderly-couple-5868290-details.aspx> [dostęp: 21.04.2016].

¹¹⁹¹ David Ryckaert III, *Mężczyzna grający na lutni*. Obraz wystawiony na sprzedaż przez dom aukcyjny Bonhams w Londynie, 28 września 2015 r. Zob. <http://www.bonhams.com/auctions/22647/lot/13/> [dostęp: 21.04.2016]. Podobną kompozycję namalował również David Teniers Młodszy, znaną z kopii anonimowego artysty z kręgu malarza czy ryciny autorstwa Cornelisa Pieterszooona Begi. Zob. <http://www.christies.com/lotfinder/lot/circle-of-david-teniers-ii-a-boor-1845379-details.aspx?from=salesummary&intObjectID=1845379&sid=b0e22196-4b-47-42c0-ae89-97af4723a40d> [dostęp: 9.07.2016]. Por. obraz z warsztatu Jacoba Toorenvlieta *Młodzieniec grający na skrzypcach i starucha* (ok. 1675), Muzeum Narodowe w Warszawie.

kostiumie w towarzystwie staruchy śpiewającej piosenkę z kartki¹¹⁹². Nocnik na głowę nakłada jej schowany w tle inny roześmiany młodzian. Temat ten pod względem ikonograficznym bliski jest rycinie Bartholomeusa Matona *Głupiec z sową*¹¹⁹³, tym samym wpisując figurę staruchy w teatralno-farsową narrację głupoty i błazeństwa.

„Straszne, zgrzybiałe i pomarszczone”. Portrety i narracje

Bois stwierdza, że wiek XVII to w przypadku przedstawień ludzi starych *case of convention*, „seryjnych studiów głów” powstających w wielu pracowniach mistrzów epoki, włączając w to mistrzów takich jak Frans Floris, Rembrandt czy Jacob Jordaens. Tworzą oni określone *portretowe typy*, szablony, które następnie są wykorzystywane w wielkich malarskich kompozycjach niczym gotowe *wzory*. Ów proces konwencjonalizacji w twórczości artystów mogliśmy obserwować już w wieku XVI w przypadku przedstawień karczmarek i rajfurek, zwłaszcza z warsztatu szkoły antwerpskiej, powielanych niejednokrotnie wraz z całymi kompozycjami (sceny w tawernie, wesoła kompania). Mimo urealnienia konwencjonalizacja staje się zjawiskiem powszechnym, widocznym w przedstawieniach pojedynczych postaci (starych stręczycielek, karczmarek czy handlerek), jak też całych tematów (takich jak „król pije” czy „jak starzy śpiewają”). Sprzyjała ona operowaniu kliszami, stereotypami, wypracowanymi i powielanymi prototypami i narracjami. O ile wiek XVI po raz pierwszy przyniósł ze sobą rozbudowane fabuły, których nieodzownym elementem stała się – mniej lub bardziej prototypowa – postać szalonej i pijanej staruchy, o tyle epoka baroku spopularyzowała i skonwencjonalizowała wybrane wątki, sprowadzając je czasem wręcz do funkcji produkcyjnych „odbitek” z niewielkimi kompozycyjnymi modyfikacjami. Wpisana w określone fabuły (a więc pełniąca w nich określoną funkcję), ukonkretniona postać szalonej i pijanej staruchy była w związku z tym odpowiednio profilowana do roli, jaką w nich odgrywała. Za każdym razem inne

¹¹⁹² Johannes Tilius, *Młodzieniec grający na lirze korbowej i stara kobieta* (1681), kolekcja prywatna. Zob. <https://rkd.nl/en/explore/images/record?query=Tilius&start=4> [dostęp: 9.07.2016].

¹¹⁹³ Zob. niżej.

elementy jej semantycznej konstrukcji stawały się typowe bądź okazjonalne. I tak w przypadku scen stręczenia nierządu starucha jest przede wszystkim sprytna i rozpustna, jako czarownicę cechuje ją brzydota i bezbożność, jako karczmarkę – rozwiązłość i pijaństwo. Proces ten powodował równolegle, że owa postać ulegała w sztuce wyraźnej stereotypizacji i prototypizacji.

Figury i narracje prototypowe

Prototyp omawianej kliszy w epoce baroku ma swoje dwie podstawowe egzemplifikacje – dwa centra o odmiennej genezie, niemniej analogicznej funkcji. Pierwszy to *Malle Babbe* Fransa Halsa i szereg jego pokrewnych modyfikacji oraz przywołana w pracach Petera Paula Rubensa, a mająca antyczne korzenie, anonimowa postać starej pijaczki, towarzyszki Sylena. Oprócz tego wiek XVII przynosi wiele innych, pomniejszych realizacji tematu plasujących się w różnej odległości od centrów obu prototypów. Niemniej należy podkreślić, że – zgodnie z przyjętą wcześniej hipotezą inwariancji – to, co zostaje odwzorowane w danej egzemplifikacji, zachowuje pełną strukturę schematyczno-obrazową, nawet jeśli tylko wybrane elementy kliszy zostają bezpośrednio uwidocznione w akcie naocznym lub akcie czytania obrazu. Pozwala nam to wpisać niezliczone postaci wiejskich starych bab, karczmark, czarownic i stręczycielek w omawianą kliszę.

Prototyp 1: Malle Babbe i jej siostry

So de Oude songen, so pypen de Jongen (*Jak starzy śpiewają, tak młodzi zagrają* [szczebioczą]) to seria skonwencjonalizowanych obrazów Jana Steena i Jacoba Jordaensa o tytule będącym również jednym z popularnych niderlandzkich przysłów¹¹⁹⁴. Ukazuje ona wesołą rodzinną gromadkę, pijącą, palącą, muzykującą w nieuporządkowanej przestrzeni domu – istnym „gospodarstwie Jana Steena”. Wszystkie pokolenia: starcy, dorośli i dzieci, niczym w średniowiecznych i renesansowych cyklach życia, razem świętują. Starucha śpiewa, bawi się z dziećmi, czasem poi je winem. Oto obraz wszelkiej nie-

¹¹⁹⁴ Jedna z wersji obrazu, datowana na rok 1662, znajduje się w Musée Fabre w Montpellier, inna, z 1665 roku, w Hadze, w Mauritshuis. Jacob Jordaens, *Jak starzy śpiewają, tak młodzi zagrają* (1638–1640), Musée du Louvre, Paryż. Zob. K. Ullrich, *Jan Steen: So de Oude songen so pypen de Jongen – Bildanalyse und interpretation*, München 2008.

właściwości i chaosu, złamania podstawowych zasad rodzinnej moralności. Ten antywzorzec ma oczywiście swój przeciwny, pożądany społecznie wariant – to *Modlitwa przy stole*, temat znany choćby z obrazu Egberta van Heemskercka Starszego pod tym samym tytułem¹¹⁹⁵ czy ryciny Stevena de Praeta *Modlitwa przed jedzeniem*¹¹⁹⁶.

W obrazowym mikroświecie *So de Oude songen, so pypen de Jongen*, w przestrzeni odwróconego porządku napotykamy nie tylko swobodnie zachowującą się staruchę. Na obrazie *Chrzciny*¹¹⁹⁷ Jana Steena z 1669 roku, na ścianie pokoju wiszą dwa obrazy Fransa Halsa: Peeckelhaering oraz stara, śmiejąca się baba z fajką¹¹⁹⁸. Dwie postacie, dwa antywzorce patronujące temu odwróconemu, „niewłaściwemu światu”. Pierwszy prezentuje postać wziętą z ówczesnej farsy – w *commedia dell'arte* zwaną Pantalone¹¹⁹⁹, w Anglii – Buffoon, a w Niemczech – Hanswurst (choć pierwotnie w dziele Sebastiana Branta *Okręt błaznów* nosi on imię Hans Myst). Peeckelhaering to stary głupiec, błazen o rozbudzonej seksualności¹²⁰⁰. W scenie wesołej zabawy związanej z chrzciniami jego „kompanem” i „towarzyszem”, podobnie jak u Jordaensa, jest stara baba, przedstawiona z typowo męskim atrybutem, charakterystyczną fajeczką do tytoniu¹²⁰¹. Oryginał *Staruchy z fajką* Halsa zaginął, znanych jest natomiast wiele innych obrazów z analogiczną postacią, która trzyma wielki kufel¹²⁰². To „Szalona Babette”. W berlińskiej Gemäldegalerie wisi jej portret znany lepiej jako *Malle Babbe van Haerlem* – jeden z bardziej intrygujących obrazów epoki¹²⁰³. Czy przedstawia

¹¹⁹⁵ 1667 r., Städelches Kunstinstitut, Frankfurt nad Menem. W domowej przestrzeni wszystkie pokolenia w skupieniu modlą się przed posiłkiem.

¹¹⁹⁶ P. Oczko, *Miotła i krzyż. Kultura sprzątanina w dawnej Holandii albo historia pewnej obsesji*, Kraków 2013, s. 511, ryc. 241.

¹¹⁹⁷ Obraz nosi również tytuł *So de Oude songen, so pypen de Jongen*.

¹¹⁹⁸ Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin. S. Slive, *Frans Hals*, New York 1970, rys. 91–93.

¹¹⁹⁹ M. Surma-Gawłowska, *Komedia dell'arte*, Kraków 2015, s. 110.

¹²⁰⁰ J. Alexander, *The Dutch Connection. On the Social Origins of the Pickelhering*, „Neophilologus” 87:4 (2003), s. 597–605.

¹²⁰¹ Być może jest to nawet jego sceniczna partnerka. Zob. tamże, s. 602.

¹²⁰² W malarstwie flamandzkim i holenderskim oba atrybuty (fajka i kufel) są w przypadku przedstawień starych karczmarek wymienne – paląc tytoń i pijąc wino, zachowują się swobodnie w męskim towarzystwie, co jest niewątpliwie przywilejem ich wieku i profesji.

¹²⁰³ Po raz pierwszy został on opublikowany przez Théophile’a Thoré-Bürgerera w „Gazette des Beaux-Arts” w 1896 roku. W tym samym roku, uwiedziony realizmem dzieła, kopię wykonał Gustave Courbet (Kunsthalle, Hamburg), co w znacznym stopniu przyczyniło się do odkrycia obrazu na nowo. Inną kopię wykonał znany holenderski malarz i fałszerz obrazów Han van Meegeren (1889–1947), ale lokalizacja kopii nie jest obecnie znana. Zob. S. Slive,

postać rzeczywistą, czy jest to może tylko egzemplifikacja kulturowej kliszy, zbudowana na elementach, które były obecne i popularne w sztuce XVI i XVII wieku? Faktem jest, że w Haarlemie przy targu rybnym mieszkała pewna stara pijaczka, Aletta Bol (Bolijs), zwana Malle Babbe (ndl. *maile* ‘szalona’, *babbe* ‘kumoszka’)¹²⁰⁴. Obecnie dzięki badaniom w Noord-Hollands Archief w Haarlemie przeprowadzonych przez Florisa Muldera, kuratora w Het Dolhuys, obraz uznawany jest za portret pensjonariuszki tego szpitala dla psychicznie chorych, niejakiej Barbary Klaas (Claes) zmarłej w 1663 roku¹²⁰⁵. Według odnalezionych dokumentów kobieta o imieniu Barbara została aresztowana w 1646 roku przez kapitana straży miejskiej za nieobyczajne i skandaliczne zachowanie. Pijaną, chorą umysłowo „głupią Barbarę” umieszczono w przytułku. Obraz Halsa powstał jednak w 1634 roku, czyli wiele lat wcześniej. To, czy mistrz spotkał „szaloną Baśkę” w jednej z licznych haarlemskich knajp, pozostanie tajemnicą. Obraz wydaje się kontaminacją postaci rzeczywistych starych wariatek i pijaczek, jakie malarz zapewne widywał na ulicach Haarlemu, w karczmach czy przytułkach, z wypracowaną wcześniej w sztuce kliszą staruchy z fajką czy staruchy z dzbanem/kieliszkiem.

Barokowy portret starej pijaczki Babette charakteryzuje się niezwykłą siłą wyrazu i dynamizmem¹²⁰⁶. Rozbawiona, o szyderczym uśmiechu stara baba trzyma olbrzymi kufel piwa. Na jej ramieniu siedzi sowa. Jakże odmienny to model kobiecej starości od tego, jaki napotykamy na innym płótnie mistrza – słynnym portrecie zbiorowym regentek domu starców w Haarlemie (1667 r.). Szaleństwo kobiety jest niemal wyczuwalne dzięki agresywnym pociągnięciom pędzla oraz dość niezwyktemu – na pierwszy rzut oka – atrybutowi. Jego znaczenie przybliży nam niewielka rycina z Rijksprentenkabinet w Amsterdamie autorstwa Louisa Bernarda Coclersa (1741–1817). Pod rysunkiem umieszczono następujący podpis: „*Babel van Harlem – uw uil schijne u een valk, O Babel! 'k ben te Green Speel met een valsche pop, gij zijt het Allen*” („O Babel z Haarlemu, dla ciebie twoja sowa jest sokołem. O Babel, jestem z tego zadowolony. Baw się iluzją. Nie

dz. cyt., s. 146, rys. 150. Niewielka kopia obrazu *Malle Babbe* została również przedstawiona na obrazie Williama Merritta Chase’a *Studium wnętrza* (1882, Brooklyn Museum, Nowy Jork). W kręgu XIX-wiecznych nawiązań należy też umieścić obraz Fritza von Uhdego pt. *Stara kobieta z zielonym dzbanem* z kolekcji Muzeum Narodowego w Poznaniu.

¹²⁰⁴ J. Buszyński, A. Osęka, *100 najsłynniejszych obrazów*, Warszawa 1977, s. 88.

¹²⁰⁵ Informacja obecna na stronie muzeum: <http://www.hetdolhuys.nl/pers/rmalle-babbe-heette-barbarar> [dostęp: 22.02.2016].

¹²⁰⁶ J. von Zitzewitz, *Frans Hals Malle Babbe*, Berlin 2001.

jesteś sama”)¹²⁰⁷. Niemniej sowa oznacza nie tylko głupotę, ale i pijaństwo. W zbiorze przysłów holenderskich Pietera Jacoba Harreboméeego odnajdujemy następujące powiedzenie: „*Hij is zoo beschonken als een uil*” („Pijany jak sowa”)¹²⁰⁸. Tak jak Starucha z fajką na obrazie Jana Steena ma swojego kompana, tak i Malle Babbe ma swojego męskiego towarzysza. Jej zwierciadlanym odbiciem, *alter ego*, jest postać tzw. głupca z sową autorstwa Bartholomeusa Matona. Rysunek przedstawia aktora w kostiumie Hanswursta. Na kartce, którą trzyma, czytamy: „Mądrzy ludzie, patrzcie, to rzadkość. Głupiec i sowa – zabawna para”¹²⁰⁹. W sferze znaku szaleństwo i głupota są tu równoważnikami pijaństwa.

Wizerunek Malle Babbe z Berlina-Dahlem nie jest jedynym portretem tajemniczej „wiedźmy z Haarlemu”. Wkrótce po 1635 roku pojawiło się wiele wersji obrazu, które w sposób mniej lub bardziej dokładny nawiązywały do oryginału mistrza, co równolegle wskazuje na niezwykłą popularność prototypu i w konsekwencji spowodowało wykształcenie się lokalnego wariantu omawianej kliszy. Jedna z najbardziej znanych kopii, dzieło naśladowcy Halsa, znajduje się obecnie w kolekcji Metropolitan Museum w Nowym Jorku¹²¹⁰. Inne są już bardziej parafrazami oryginału niż kopiami. Można tu wymienić przedstawienie *Siedząca kobieta z dzbanem* z prywatnej kolekcji Jacka Linsky’ego w Nowym Jorku czy portret *Siedząca kobieta* z Musée des Beaux-Arts w Lille¹²¹¹. Co ciekawe, prototypowa postać stworzona przez Halsa pojawia się na obrazach-pastiszach innych mistrzów epoki przedstawiających między innymi sceny z targu rybnego. Związek między postacią starej pijaczki i wariatki z Haarlemu

¹²⁰⁷ Co znajduje odbicie w siedemnastowiecznym holenderskim przysłowiu: „*Elk meent zijn nil een valk te zijn*” („Każdy bierze swoją sowę za sokoła”). Siedemnastowieczny polski poeta Daniel Bratkowski pisze o pewnej pijaczce, która nawet rodząc nie zapomina o swoim nałogu, tak iż na pewno może urodzić tylko pijaka, „wszak sokół nigdy z sowy nie wychodzi”, sowa jest w tym przypadku *explicite* znakiem pijaństwa (pijaczki). W zbiorze przysłów Carolusa Tuinmana z 1726 r., nazwanie kogoś sową oznaczało pogardliwe określenie głupka.

¹²⁰⁸ P.J. Harrebomée, *Spreekwoordenboek der Nederlandsche taal*, t. 2, Utrecht 1861, s. 351.

¹²⁰⁹ Por. postać Dyla Sowizdrzała, niem. *Till Eulenspiegel*, co znaczy dosłownie „sowa w zwierciadle”, figura głupca wiąże więc źródło poznania (sowa) z naszymi metodami jego doświadczania (zwierciadło), poznanie okazuje się więc trudne, czasem nawet niemożliwe. W. Willeford, *The Fool and His Scepter. A Study in Clowns and Jesters and Their Audience*, Kingsport 1969, s. 34.

¹²¹⁰ Obraz nosi monogram FH, kobieta jednak nie trzyma na nim tak charakterystycznego dla oryginału kufła. Walter Liedtke datuje tę kopię na lata 1630–1640, krótko po pojawieniu się oryginału. Zob. tegoż, *Dutch Paintings in The Metropolitan Museum of Art*, t. 1, New York 2007, s. 299–302, nr 69.

¹²¹¹ Inny tytuł obrazu to *Wiedźma*. S. Slive, dz. cyt., s. 146, rys. 147, 148.

a rybnym targiem jest tu niezwykle intrygujący. *Malle Babbe i palący fajkę* to ciekawy obraz-kontaminacja pędzla Adriaena Brouwera i Abrahama van Beyerena¹²¹². Za stołem zawalonym wielkimi rybami tuszami widzimy śmiejącą się Babette (wzorowaną na wersji z Metropolitan Museum), obok niej mężczyzna, trzymając duży kufel piwa, pali fajkę. Oryginał *Palącego fajkę* pędzla Brouwera znajduje się w kolekcji paryskiego Luwru. Podobny, anonimowy pastisz znany jako *Malle Babbe i pijący mężczyzna* jest przechowywany w Hadze¹²¹³. Tu postać kobiety odzwierciedla oryginał Hals, lecz zamiast kufla trzyma dużą rybę – oto dziwaczna towarzysza rybaka. Pijany i rozbawiony mężczyzna siedzi obok z kuflem i szklanką¹²¹⁴. Również Petrus Staverenus wykonał obraz, na którym zestawił wielkie rybie tusze z postacią zamyśłonej staruchy z dzbanem¹²¹⁵. To, co uderza w tego typu złożonych kompozycjach, to swobodna malarska gra, zabawa wypracowanymi w sztuce konwencjami (np. martwa natura i postacie ludzkie) oraz kliszami. Trudno się też oprzeć wrażeniu pewnej sztuczności, pozornego niedopasowania elementów, z drugiej strony jednak takie „kolaże”, kontaminacje czy artystyczne „melanże”, poza czysto komicznym charakterem, stanowią rodzaj moralizatorskiej łamigłówki. Z pojedynczych, wypracowanych obrazowych całości tworzona jest tu nowa fabuła angażująca popularne schematy kompozycyjne i typy społeczne. W przypadku omawianych obrazów zostały one umieszczone w jednej scenie rodzajowej, dla której zwornikiem tematycznym staje się inny niezwykle popularny temat sztuki flamandzkiej – martwa natura z rybami lub targ rybny, często łączony z przedstawieniem starej handlarki, jak na przykład na obrazie Petrusa Staverenusa *Stragan z rybami*¹²¹⁶. Tu dotykamy sedna obrazowej gry XVII-wiecznych mistrzów. Stara kobieta handlująca rybami to postać szczególna. Na flamandzkich i holenderskich obrazach tej epoki zasadniczo możemy odnaleźć tylko trzy kobiece profesje: prostytutki, służące oraz handlarki¹²¹⁷. W tym ostatnim przypadku często są to stare kobiety

¹²¹² W kolekcji Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen, Drezno. S. Slive, dz. cyt., s. 150, rys. 155. Dzieło czasami przypisywane Fransowi Halsowi Młodszemu.

¹²¹³ Kolekcja S. Holden. S. Slive, dz. cyt., s. 151, rys. 158.

¹²¹⁴ Według Seymoura Slive’a postać pijaka jest wzorowana na portrecie pędzla Pietera van Roestraetena lub Petrusa Staverenusa. Zob. S. Slive, dz. cyt., s. 146.

¹²¹⁵ Petrus Staverenus, *Martwa natura ze starą kobietą*, kolekcja prywatna. Zob. <https://rkd.nl/en/explore/images/record?query=staverinus&start=2> [dostęp: 10.07.2016].

¹²¹⁶ E. Honig, *Desire and Domestic Economy*, „The Art Bulletin” 83:2 (2001), s. 306, rys. 15, lokalizacja obrazu nieznana.

¹²¹⁷ O cechach i stowarzyszeniach kobiecych w Niderlandach zob. E. Honig, dz. cyt., s. 304.

sprzedające warzywa lub ryby. W literaturze epoki (zwłaszcza w komedii) przekupki i straganiarki są przedstawiane jako kobiety wyjątkowo nieżyczliwe, wulgarne, rozbudzone seksualnie (co stanowi kliszę od czasów Arystofanesa)¹²¹⁸. Natomiast w sztukach plastycznych są obrazowane zupełnie inaczej: jako uprzejme, skromne, cnotliwe, zbożne, porządne, uczciwe niewiasty. Zwizualizowana przestrzeń publiczna (rynek, targ) staje się przestrzenią mającą nie tyle odzwierciedlać rzeczywistość, ile być zaprogramowaną moralnie i etycznie częścią pożądanego, znormatywowanego modelu kultury. Literatura i sztuka operują tu odmiennymi wersjami klisz (groteskowo-satyryczną oraz wyidealizowaną), w obu przypadkach jednak dalekimi od rzeczywistości, będącymi jednocześnie elementem pewnej „polityki reprezentacji”. Porządna i cnotliwa handlarka rybami przedstawiona jako stara wariatka i pijaczka z Haarlemu wyraźnie nagina utrwalony w sztuce stereotyp, wywołując po raz kolejny śmiech i rozbawienie.

Prototyp 2: dionizyjska starucha i pijany Sylen

Sztuka baroku w stopniu jeszcze większym niż sztuka odrodzenia lubuje się w tematyce mitologicznej. Jednym z bardziej popularnych i charakterystycznych motywów epoki stała się postać pijanego Sylena oraz dionizyjski orszak. Oba tematy, często przedstawiane łącznie, pojawiły się w sztuce renesansu za sprawą Mantegni. Siedemnastowieczne malarstwo Północy wyjątkowo chętnie i często przywołuje postać pijanej i szalonej staruchy właśnie w kontekście dionizyjskiego święta. W bachicznym korowodzie na obrazie Rubensa *Pijany Sylen* (1617) stara kobieta została pokazana w lustrzanym odbiciu rozwarstwiającym jej wewnętrzną, podwójną strukturę: stara kobieta z dzbanem (pijaczka) – stara kobieta z dzieckiem (nianka)¹²¹⁹. Oba te wcielenia znane są jednak z tematu *So de Oude songen...* Staruchę z pochodnią, obejmowaną przez lubieżnego satyra, odnajdujemy na obrazie Antoona van Dycka zatytułowanym *Pijany Sylen*¹²²⁰. Również na kopii warsztatowej obrazu Jacoba Jordaensa *Triumf Bachusa* z kolekcji Muzeum Pałacu w Wilanowie starucha nalewająca z dzbana

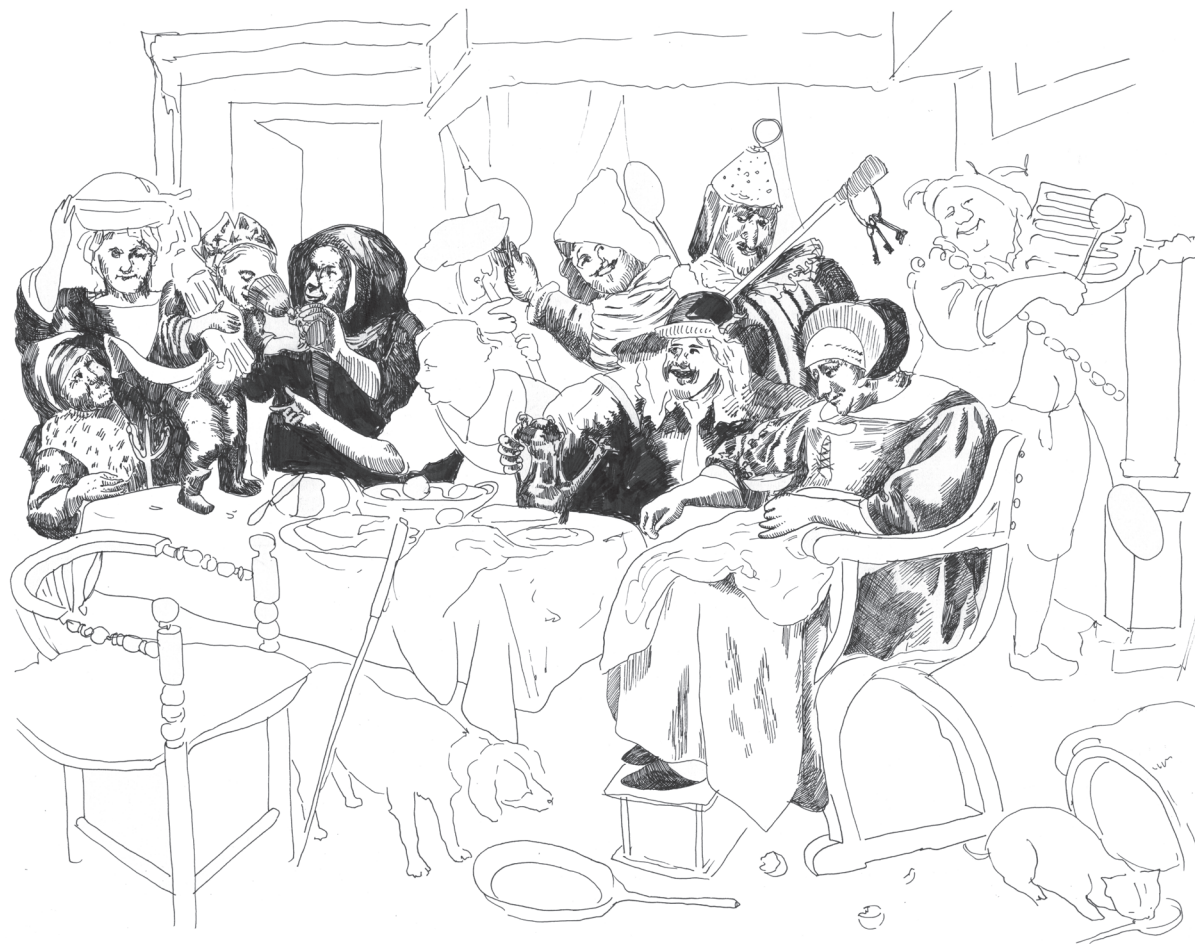
¹²¹⁸ Tamże, s. 305, komedia pt. *Claas Kloet*.

¹²¹⁹ Zob. sztych Pietera Soutmana i Jonasa Suyderhoefa według obrazu Rubensa *Pijany Sylen* (ok. 1660).

¹²²⁰ 1620 r., National Gallery, Londyn.



Rys. 17. Przerys obrazu Gabriela Metsu *Święto trzech króli* (ok. 1653–1655), olej na płótnie. Alte Pinakothek, Monachium. Wyk. P. Antolak.



Rys. 18. Przerys obrazu Jana Steena *Święto Trzech Króli* (1660–1669), olej na płótnie. Kolekcja prywatna. Wyk. P. Antolak. Obraz wystawiony na sprzedaż przez dom aukcyjny Sotheby's w Nowym Jorku, 4 czerwca 2009 r.

wino jest częścią dionizyjskiego orszaku¹²²¹. Źródłem tych inspiracji był zapewne poemat Nonnosa *Historia Dionizosa*, w którym napotykamy starą, pijaną bachantkę Trygię¹²²². Dionizyjska mistyczna para Sylena i staruchy związanych z wtajemniczeniem małego Dionizosa, którą widzimy na wielu rzymskich sarkofagach czy na mozaice z Sarrin¹²²³, jest odwzorowaniem struktury misteryjnego wtajemniczenia. Właśnie w takim kształcie, choć odartym już z treści religijnych, motyw ten wszedł do historii sztuki i literatury nowożytnej. W początkach średniowiecza miejsce Sylena, dotychczasowego *homo ferus*, zajął sowizdrzański Markolfus-Marcholt oraz późniejsze postacie błaznów, klaunów, wiejskich gamoni i głupców rodem z teatru ludowego, jak Hanswurst, Kasperl, Pulcinella, Peeckelhaeringh, Punch, Poliszynel, Kasperek czy Pietruszka.

Błazeństwa i karnawały

Ta równoległość „dionizyjskiej” pary chłopca i baby, będąca refleksem odległego antyku, widoczna jest i później, w malarstwie Północy oraz w sztuce użytkowej. Pijana starucha wraz ze swoim kompanem – starym błaznem-trefnisiem zazwyczaj zanoszą się rubasznym śmiechem; jest to częsty motyw, zwłaszcza na licznych siedemnastowiecznych obrazach Jacoba Jordaensa prezentujących sceny „fasolowego święta”. Silny związek między staruchą, błaznem a komicznymi przedstawieniami rodem z teatru ludowego uwiadacza się także na obrazie Davida Teniersa Młodszego pt. *Głupiec* (1640) z Muzeum Sztuk Pięknych im. Puszkina w Moskwie. Zamiast błazeńskiej laski trzyma on kukiełkę starej baby na długim drewnianym kiju. Również na obrazie *Rederijkers* Jana Steena pokazującym wesołą zabawę członków izby retoryków (*Rederijkerskamer*) z Haarlemu w oknie siedziby izby (drewnianego budyneczku na palach) przy bramie miejskiej widzimy młodzieńca w teatralnym kostiumie i z fajką oraz staruchę, palących tytoń¹²²⁴. Obok wisi tablica z nieco dwuznaczną inskrypcją: „*Als men wel lostig heeft geso-*

¹²²¹ Około 1645 r., oryginał w Gemäldegalerie Alte Meister, Museumslandschaft Hessen (Staatliche Museen), Kassel.

¹²²² 29.243.

¹²²³ J. Balty, *La mosaïque de Sarrin*, Paris 1990.

¹²²⁴ Obraz wystawiony na sprzedaż przez dom aukcyjny Sotheby, 7 lipca 2007 r., w Londynie, obecnie kolekcja prywatna. A. Heppner, *The popular theatre of the Rederijkers in the work of Jan Steen and his contemporaries*, „The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 3:1/2 (1939), s. 31–32, rys. 3c.

pen ont geweten / De vriendelijke pypen vol toch niet vergeten” („Kiedy popiliśmy i pojedliśmy dobrze i wesoło / Nie wolno nam zapomnieć o naszych pocziwych fajkach”)¹²²⁵. Pod tym umieszczono motto izby: „*Niet Zonder Dat*” („Nie bez tego”). Inna stara baba siedzi przy stole wśród bawiących się retoryków, pilnując zapewne swoich młodych podopiecznych, a raczej otrzymania za nie stosownej zapłaty.

So de Oude songen, so pypen de Jongen to również narracja związana z głupotą, błazeństwem i czasem karnawału. Taki właśnie tytuł nosi seria obrazów Jacoba Jordaensa znana jako *Wieczór Trzech Króli*, *Król pije* czy *Fasolowy król* przedstawiająca ludowe święto, w czasie którego wybierano króla pijackiej zabawy¹²²⁶. Na jednym z obrazów mistrza z kolekcji Kunsthistorisches Museum w Wiedniu, na kartuszu, w górnej części płótna odnajdujemy ostrzeżenie: „Nikt bardziej nie upodabnia się do szaleńca niż pijany”, wiążące pijaństwo z szaleństwem. Fabuła jest analogiczna jak w przypadku wspomnianych dzieł Jana Steena. Charakterystycznym elementem jest natomiast obecność błazna i staruchy (czasem nawet kilku starych kobiet z dzbanami lub bawiącymi małe dzieci). Na obrazie z kolekcji Staatliche Museen w Kassel stary błazen z fajką obejmuje staruchę z dzbanem. Oboje, stojąc za „fasolowym królem”, przyglądają się pijackiej scenie¹²²⁷. Błazna i staruchę-pijaczkę znajdujemy również na obrazie *Król pije* Davida Teniersa Młodszego¹²²⁸ i Gabriela Metsu (rys. 17). To członkowie „królewskiego” dworu, błazeńska para tricksterów odpowiadająca analogicznej parze ze wspomnianego obrazu *Chrzcziny* Steena czy satyra i staruchy z obrazu Rubensa *Pijany Sylen*. W różnych narracjach napotykamy więc tych samych „aktorów” – parę odmieńców patronujących światu do góry nogami. Elementem kompozycji *Wieczoru Trzech Króli* są też inne postaci, takie jak: mężczyzna grający na dudach, womitujący chłop czy pijane młode kobiety. Na obrazie Jana Steena pod tym samym tytułem w domowej sypialni widzimy wesołych biesiadników przy suto zastawionym stole (ser, mięso, gofry), wśród nich mężczyznę grającego na rusz-

¹²²⁵ Słowo ‘*pypen*’ jest niejednoznaczne – może odnosić się zarówno do fajek (czyli zapalenia sobie po jedzeniu), jak i instrumentów dętych: fletów, dud, trąbek (wtedy mówilibyśmy o muzykowaniu) oraz męskich genitaliów. Komentarz J. Kozikowska.

¹²²⁶ W zbiorach polskich znajduje się kopia płótna Jordaensa z I połowy XVIII wieku. *Jak śpiewają starzy, tak piszczą i młodzi*, Muzeum Pałacu w Wilanowie, oryginał w Museum Charlottenburg-Wilmersdorf, Berlin.

¹²²⁷ Jacob Jordaens, *Król pije* (1635–1655), Gemäldegalerie Alte Meister, Museumslandschaft Hessen (Staatliche Museen), Kassel.

¹²²⁸ 1640 r., Museo Nacional del Prado, Madryt.



Rys. 19. Przerys obrazu z pracowni Abrahama Janssensa van Nuyssena I *Alegoria zimy*, olej na płótnie. Kolekcja prywatna. Wyk. P. Antolak.



Rys. 20. Przerys obrazu Pierre'a Bergaigne'a *Pochód karnawałowy z postaciami w maskach*, początek XVIII w., olej na płótnie. Kolekcja prywatna. Wyk. P. Antolak.

cie, staruchę pojącą winem z kieliszka małe dziecko, kołędników z miodem, chochlą, miechem i fletem (rys. 18)¹²²⁹. W tle stoi czerwone łoże. Przy stole młoda, pijana kobieta wystawia stopę na drewnianym podnóżku (por. rys. 15), co czyni całą scenę jeszcze bardziej niewłaściwą, podkreślając odwrócenie ról i zachowań typowe dla czasu karnawału. Z drugiej strony są to równoległe postaci-maski jakby wycięte z przedstawień teatralnych organizowanych przez izby retoryków czy typowych dla *Fastnachtspiele*, wypracowane na potrzeby szesnastowiecznej fabuły wiejskiego święta lub wesołej kompanii¹²³⁰. Z samego końca XVI wieku pochodzi *panneau* z pracowni Martina de Vosa¹²³¹. Oglądamy na nim grupę czworga karnawałowych przebierańców, w tym personifikację samego karnawału (lutego?) – babę w masce, w charakterystycznym nakryciu głowy w kształcie półksiężyca, na którym siedzi sowa (przedstawienie i nakrycie typowe dla postaci stręczycielek w szesnastowiecznych scenach z kuszeniem św. Antoniego). Kobiecie towarzyszy mężczyzna w kociołku na głowie, grający na ruszcie. Łacińska inskrypcja zamieszczona pod obrazem głosi: „*ALGIDVS EN RECREOR MVLTÀ FEBRVARIUS OLLA / BARBARA LARVATO CELEBRANS CONVIVIA BACHO*” („Patrzcie, oto w chłodzie lutego liczne dzbany wina orzeźwiają [przywracają do życia] / przebierańców obcho-dzących barbarzyńskie święta)¹²³². Miedzioryt, według obrazu de Vosa,

¹²²⁹ Na obrazie *Wieczór Trzech Króli* Jana Steena z Museum of Fine Arts w Bostonie czy Bedford Estates w Londynie pośród biesiadników oprócz błazna i staruchy odnajdujemy również grupę przebranych kołędników (w tym mężczyznę grającego na ruszcie).

¹²³⁰ O związkach siedemnastowiecznego malarstwa holenderskiego z ówczesną farsą ludową zob. W. Frantis, *René van Stipriaan's concept of the ludic in seventeenth century Dutch farces and its application to contemporary Dutch painting*, „De Zeventiende Eeuw. Cultuur in de Nederlanden in interdisciplinair perspectief” 15:1 (1999), s. 24–33.

¹²³¹ Szkoła flamandzka, najprawdopodobniej jest to naśladowca Marina de Vosa, 1596 r., obraz wystawiony przez dom aukcyjny Mercier & Cie w Lille w 2011 r., kolekcja prywatna, http://www.mercier.auction.fr/_fr/lot/ecole-flamande-1596-suiveur-de-martin-de-vos-scene-de-carnaval-3121292#VxaWYR6WnTA [dostęp: 19.04.2016].

¹²³² Fragment alegorycznego utworu opisującego miesiące roku: „*Pocula Ianus amo, regi applaudoque bibenti / Atque amnem lusu concretum et polio cursu. / Algidus en recreor multa Februarius olla, / Barbara larvato celebrans convivium Baccho. / Nunc vitem ac salices praecido et balnea quaero: / Aro, seco venas et semino Martius agros. / En aperit terras diuturno frigore clausas / Prodeat ut viola ac reliquorum copia florum. / Balnea Maius amo et iuvenilia gaudia quaero, / Utor aromatibus, venam seco, salvia potus. / Iunius en lautas mihi oves et pascua tondo; / Umbra iuvat, lactuca virens, somnusque minutus. / Iulius agricolis et farra et foena ministrat / Quaerit ubi optatas cum Phyllide Tytirus umbras. / Arboreos fructus et humi nascentia fraga / Largior Augustus, beo frugibus horrea plenis. / Semen humi iacto September botryde dulci / Piscibus et vescor, pyrisque et lacte caprino. / Colligit Octobri maturas vinitor*

zatytułowany *Luty* wykonał Crispijn van de Passe¹²³³. Analogiczną scenę oraz inskrypcję umieszczono także na fajansowym talerzu z manufaktury Claude’a Reverenda (połowa XVII wieku).

W nurcie alegorycznym ukazującym czas karnawału należy umieścić także *Alegorię zimy*, obraz z pracowni Abrahama Janssens van Nuysena I (rys. 19). Zima została ukazana pod postacią trzech starych bab siedzących przy suto zastawionym stole. Każda ze staruch, będąc inaczej ubrana, uosabia inny zimowy miesiąc, na co wskazują znaki zodiaku umieszczone nad ich głowami. Są to, od lewej: Koziorożec – Grudzień, Wodnik – Styczeń oraz Ryby – Luty. Starucha-Luty, podając kieliszek czerwonego wina Grudniowi, wskazuje jednocześnie palcem na Styczeń. Ta ostatnia to centralna postać obrazu. Jako uosobienie czasu pełni karnawału i fasolowego święta, na głowie nosi biały czepek, na którym widoczny jest wzór w kształcie korony. W ręce trzyma talerz pełen gofrów. Motyw ten (jak również smażenie naleśników przez stare kobiety) związany z przedstawieniami zabaw karnawałowych jest dobrze poświadczony w sztuce XVI i XVII wieku zarówno w scenach zbiorowych, jak i studiach starych kobiet.

Do narracji karnawałowych należy też zaliczyć wyobrażenia *Rommelpot-speler*, tj. mężczyzny grającego na *rommelpot*¹²³⁴, instrumencie używanym w Niderlandach w trakcie ludowych obrzędów karnawałowych i okołobozonarodzeniowych, przedstawianego często w towarzystwie śpiewającej staruchy. Z kręgu Petrusa Staverenusa pochodzi obraz *Wesoła para* z około 1645 roku, na którym widzimy roześmianą, bezzębną babę z naleśnikiem i młodego mężczyznę z wąsem trzymającego *rommelpot*¹²³⁵. Z kolei Jan Steen namalował *Grającego na rommelpot* – obraz przedstawiający trójkę

uvas / Gaudet et hinc dulci musto madere iuventus. / Prospicio vacuae pulchra ornamenta colinae / Omnigena pecudum laniata carne November. / Macto sues: Boreae nil frigora curo December / Dum modo ligna, focus, toga sunt et aromata presto”. Za: L. Biadene, *Carmina de Mensibus, di Bonvesin da la Riva*, „Studi di Filologia Romanza” 9 (1903), s. 97. Zob. przywołany w rozdziale V fragment alegorycznego utworu opisującego luty na gobelinie z warsztatu Hansa van der Biesta.

¹²³³ Passe wykonał alegoryczny cykl karykatur przedstawiających miesiące roku według obrazów de Vosa. K. Renger, Joos Van Winghes. *«Nachthancket met een Mascarade» und verwandte Darstellungen*, „Jahrbuch der Berliner Museen” 14 (1972), s. 168, abb. 7.

¹²³⁴ Rodzaj bębna, którego podstawę stanowi gliniane naczynie, ‘bęben pocierany’, por. pol. burczybas.

¹²³⁵ Kolekcja prywatna, W. Martin, *De Hollandsche schilderkunst in de zeventiende eeuw: Frans Hals en zijn tijd. Onze 17e eeuwse schilderkunst in het algemeen, in hare opkomst en rondom Frans Hals*, Amsterdam 1935, s. 374, afb. 221.

rozbawionych uczestników karnawału: młodzieńca, dziewczynkę z gofrem oraz staruchę z patelnią, drewnianą łopatką i w koszu na głowie¹²³⁶. Ciekawym przykładem nawiązującym do motywu karnawałowej staruchy tańczącej moreskę, jaki znamy ze sztychu Hopfera, jest obraz najprawdopodobniej z kręgu Faustina Bocchiego *Tańczący tarantellę* (rys. 13). Brzydka, wiejska baba o męskiej twarzy, w okularach, z wieńcem na głowie tańczy w towarzystwie trzech muzyków. Jeden z nich nosi karnawałową maskę. Sam motyw jednak traci na popularności, podobnie jak wiele innych wypracowanych w XV i XVI wieku typów błazeńskich staruch. Z końcem XVII i początkiem XVIII wieku pojawiają się natomiast w malarstwie europejskim liczne przedstawienia pochodów i korowodów karnawałowych. Jednym z ciekawszych przykładów jest obraz Pierre'a Bergaigne'a *Pochód karnawałowy z postaciami w maskach* (rys. 20). Pośród czeredy rozmaitych przebranych figur odnajdujemy staruchę w masce tańczącą z zamaskowanym mężczyzną (Pantalone?) oraz inną, idącą za karnawałowym wozem wiejską staruchę w czarnej chuście i podartych szatach.

Barokowa literatura błazeńska w swoich dwóch podstawowych odmianach – satyrycznej (*Lügedichtung*) i idealistycznej (ukazująca Kukanie jako siedzibę szczęśliwców) – cieszy się nadal ogromną popularnością. W Rzeczypospolitej w 1612 roku zostaje wydana *Peregrynacja Maćkowa*, publikowane są *Akta Rzeczypospolitej Babińskiej*. Błazeństwo i głupota wywodzące się ze świata na opak nadal stanowią istotną część kliszy pijanej i szalonej staruchy, co znajduje odzwierciedlenie w bogactwie siedemnastowiecznej literatury sowizdrzalskiej, niemniej wyobrażenia starych błaznów, Matek Głupoty przestają cieszyć się taką popularnością jak w epoce poprzedniej¹²³⁷. Elementy groteskowe są wypierane przez bardziej naturalistyczne. Błaznów o imieniu Vergaer al ('Zbierz wszystko') napotykamy na alegorycznym obrazie tulipanowego szaleństwa Hendricka Gerritszoona Pota *Karnawałowy wóz Flory (Wóz szaleńców)*¹²³⁸. W jednej ręce trzyma wagę, w drugiej szklany kielich, na fartuchu leżą cebulki tulipanów. Głupota i szaleństwo zyskują jednak inną, nową, komiczną formę – są to naturalistyczne portrety

¹²³⁶ Obraz wystawiony na sprzedaż przez dom aukcyjny Sotheby's w Nowym Jorku, 4 czerwca 2015 r. Zob. <http://artsalesindex.artinfo.com/auctions/Jan-Steen-5776982/The-rommelpot-player-> [dostęp: 9.06.2016].

¹²³⁷ *Strój kobiety błazna*, rysunek piórką, z kręgu szkoły Stefano della Belli (1610–1664), British Museum, Londyn, nr inw. 1887.0502.68.

¹²³⁸ 1640, Frans Hals Museum. Analogiczne wyobrażenie znane jest ze sztychu Crispijna van de Passe z 1637 roku.

starych kobiet karmiących koty łyżką niczym niemowlaki¹²³⁹. Aluzja do błazeństwa staje się bardziej czytelna, gdy temat ten zestawimy ze sztychem Alexandra Voeta Młodszego (według obrazu Jacoba Jordaensa) *Stary głupec w stroju błazna i jego kot*¹²⁴⁰.

Rzymski trop

To niezwykle zbieg okoliczności, że prototypowe, realistyczne wyobrażenie pijanej i szalonej staruchy – słynną, monumentalną rzeźbę przypisywaną Myronowi z Teb – odkryto właśnie w wieku XVII, w Rzymie – centrum i załóżku barokowej sztuki. Rzeźba tzw. pijanej staruchy, będąca arcydziełem sztuki hellenistycznego realizmu, obecnie jest znana z dwóch monumentalnych kopii z okresu rzymskiego eksponowanych w Gliptotece monachijskiej¹²⁴¹ oraz w Muzeach Kapitolińskich w Rzymie¹²⁴², a także z innych, licznych, pomniejszych zabytków, jak terakotowe figurki i dzbanki. Obie marmurowe rzeźby (wysokość 0,92 metra) zostały znalezione w Rzymie. Kopię z Kapitolu odkryto w 1620 roku w bazylice Sant’Agnese Fuori le Mura przy via Nomentana w czasie prowadzonych tam prac renowacyjnych na zlecenie kardynała Fabrizia Verallo (1560–1624), tamtejszego opata *commendatario*. Zachowała się krótka wzmianka dotycząca wydobycia antycznych rzeźb autorstwa artysty Pietra Santi Bartolego:

[Kościół] świętej Agnieszki. Nie został zabezpieczony, czy też został zniszczony przez kardynała [Fabrizia] Verallo kościół pw. Świętej Agnieszki [za Murami], gdzie budowano schody, które prowadzą w dół do wspomnianej świątyni¹²⁴³, tam też zostały znalezione wszystkie posągi, które są na dziedzińcu [pałacu] Verospich; płaskorzeźby, które są na parterze [pałacu] rodziny Spadów, te z losami Apollona; pewna liczba urn grobowych wraz

¹²³⁹ David Ryckaert III, *Stara kobieta karmiąca kota w beciku* (ok. 1640), Государственный Эрмитаж, Petersburg, co jest odwróceniem motywu matki karmiącej dziecko. Por. Jan Steen, *Matka karmiąca dziecko w beciku*, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen, Drezno.

¹²⁴⁰ Teylers Museum, Haarlem.

¹²⁴¹ A. Furtwängler, *Beschreibung der Glyptothek König Ludwig’s I zu München*, München 1910, s. 387, nr 437.

¹²⁴² H.S. Jones, *A Catalogue of the Ancient Sculptures Preserved in the Municipal Collections of Rome. The Sculptures of the Museo Capitolino*, Oxford 1912.

¹²⁴³ Budowane schody prowadziły w dół, wczesnochrześcijańska bazylika znajdowała się pod ówczesnym poziomem ziemi.

z piękną wazą z górskiego kryształu, wszyscy zdali sobie sprawę z tego, co posiadał kardynał Antonio Barberini, obdarowany przez opata, ojca Gigliucciego, który właśnie w trakcie wykopów je znalazł¹²⁴⁴.

Odkryta rzeźba przeszła wkrótce na własność rodziny Verospi, a później znalazła się w słynnej kolekcji kardynała Pietra Ottoboniego (1667–1740), który zaprezentował ją papieżowi Klemensowi XIII; następnie przekazana została do Muzeów Kapitołińskich, gdzie eksponowano ją w La Stanza del Fauno aż do 1816 roku. Pierwotnie do kolekcji Ottoboniego należała również druga kopia, przechowywana obecnie w Gliptotece w Monachium (obie rzeźby były rozbite w momencie znalezienia, tylko kopia z Monachium posiada oryginalną głowę). Jej wcześniejsze losy nie są jednak znane (być może i ona pochodzi z bazyliki św. Agnieszki, brak jednak na ten temat jednoznacznych źródeł). W 1711 roku rzeźba trafiła do Düsseldorfu jako prezent dla księcia Palatynatu-Neuburg, Jülich i Bergu, a także elektora Palatynatu Reńskiego Jana Wilhelma II Wittelsbacha (1658–1716). Jego olbrzymia kolekcja sztuki, w tym rzeźba „pijanej staruchy”, trafiła ostatecznie do Monachium, w ręce elektora bawarskiego Karola Teodora Wittelsbacha (1724–1799). Obie zachowane kopie są do siebie bardzo podobne, choć różni je kilka detali stylistycznych¹²⁴⁵. Na rysunku Nicolasa Jeana Baptiste’a de Poilly’ego z 1704 roku przedstawiającym rzeźbę pijanej staruchy z galerii kardynała Ottoboniego widnieje podpis: „*Statua di Sacerdotessa di Bacco*” („posąg kapłanki Dionizosa”). Z naczynia, jakie trzyma – niczym z olbrzymiej lampy – bucha płomień, co wydaje się fantazją artysty bądź błędną interpretacją samego atrybutu¹²⁴⁶. We wczesnych publikacjach obie

¹²⁴⁴ „S. Agnese. Fu fatta risarcire, ovvero guastare, dal cardinal Veralli la chiesa di S. Agnese, ove nel fabbricarsi la scala, che scende al detto tempio, vi furono trovate tutte le statue, che sono nel cortile de’ Verospi; li bassirilievi, che sono al pian terreno delli Signori Spada, de’ fatti di Apollo; una quantità di urne sepolcrali, con un bellissimo vaso di cristallo di montagna, tutto figurato, qual ebbe il cardinal Antonio Barberini, donatogli dal padre abate Gigliucci, che fu quello, che nel rifare la cava lo Trojo”. C. Fea, *Memorie di varie escavazioni fatte in Roma, e ne i luoghi suburbani vivente Pier Santi Bartoli*, w: tegoż, *Miscellanea filologica critica e antiquaria*, Roma 1790, s. 250–251. Przeł. J. Hobot-Marcinek, S. Borowicz.

¹²⁴⁵ Jak choćby drapowanie i wykończenie dolnej części chitonu, szerokie – w przypadku kopii z Muzeów Kapitołińskich – wskazywałoby raczej na późniejszy dodatek. Brak tego szczegółu w kopii monachijskiej wydaje się czynić ją nieco bliższą „oryginałowi”, a tym samym wskazywać na dwa różne warsztaty (kopie nie muszą być równoczesne). O. Waldhauer, *Myron’s Anus Ebria and the Drunken Woman in Munich*, „*American Journal of Archaeology*” 50:2 (1946), s. 242.

¹²⁴⁶ D. de Rossi (red.), *Raccolta di statue antiche e moderne: data in luce sotto i gloriosi auspici della Santità di N.S. Papa Clemente XI, illustrata colle sposizioni a ciascheduna immagine*

rzeźby były najczęściej określane jako przedstawienia starej bachantki. Jest to skojarzenie jak najbardziej naturalne, gdyż obraz sam w sobie jest niezwykle ekspresyjny¹²⁴⁷.

Kopia „pijaczki” z Kapitolu została znaleziona na terenie bazyliki św. Agnieszki za Murami, w miejscu dawnego rzymskiego (a później chrześcijańskiego) cmentarzyska przy via Nomentana¹²⁴⁸. W czasach starożytnych teren ten znajdował się już poza murami Aureliana. Zlokalizowane na tym terenie pogańskie hypogea i kolumbaria datowane są na II wiek. Co więcej, cały obszar wzdłuż via Nomentana (via Ficulea) oraz równoległej do niej via Salaria stanowił od I wieku, podobnie jak Via Appia, miejsce pochówków rzymian¹²⁴⁹; nieco dalej położone były wille i posiadłości podmiejskie, jak na przykład Villa del liberto Faonte (rejon *montesacrina*), termy (La Cecchina) oraz kolejne nekropole¹²⁵⁰. W pobliżu samej bazyliki św. Agnieszki znajdowały się jedne z największych chrześcijańskich katakumb – Coemeterium Maius (Coemeterium Ostrianum), będące w użyciu już od II wieku. W IV wieku w bezpośrednim sąsiedztwie bazyliki cesarz

di Pávolo Alessandro Maffei, Patrizio Volterrano e cav. dell'ordine di S. Stefano e della guardia pontificia, Roma 1704, rys. 103; por. Ph. Bober, R. Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture: A Handbook of Sources*, London 1986.

¹²⁴⁷ F. de Clarac, L.-F.-A. Maury, *Musée de sculpture antique et moderne*, t. 4, Paris 1850, s. 230; J. Donovan, *Rome Ancient and Modern and Its Environs*, t. 3, Rome 1893, s. 538.

¹²⁴⁸ Wzdłuż via Nomentana rozlokowane były naziemne pomniki grobowe oraz wiele późniejszych chrześcijańskich katakumb (św. Nikomedesa, św. Aleksandra). W okresie wczesnorzymskim na tym terenie funkcjonowały również liczne wille podmiejskie, o czym świadczą włączone w strukturę katakumb cysterny. Por. G.P. Kirsch, *The Catacombs of Rome*, Roma 1972, s. 93–99.

¹²⁴⁹ Na via Nomentana znajdował się m.in. grobowiec mówcy Kwintusa Hateriusza (tzw. *Sepulcrum Q. Haterii*), który zmarł w 26 roku (S. Ball Platner, *A Topographical Dictionary of Ancient Rome*, London 1929, s. 480), a także tzw. Sedia del Diavolo, mauzoleum z czasów Antoninów, *Torraccio della Cecchina* (II w.) czy *Torraccio di Capobianco* (okres Augusta). Por. M. Armellini, *Il cimitero di s. Agnese sulla via Nomentana*, Roma 1880; M. Grossi, *La distribuzione delle aree funerarie nel territorio attraversato dall'antica Via Nomentana tra il km 7 e il km 17*, „Annali dell'Associazione Nomentana di Storia e Archeologia Onlus” 1 (2000), s. 135–137; F. Bono, *La Torricella. Un monumento funerario sulla Via Nomentana*, „Annali dell'Associazione Nomentana di Storia e Archeologia Onlus” 2 (2001), s. 58–68; P. Barbini, *L'area funeraria subdiale di Nicomede ed i rinvenimenti nella Villa Patrizi fuori Porta Nomentana*, w: *Domum tuam dilexi: miscellanea in onore di Aldo Nestori*, Città del Vaticano 1998, s. 11–21; G. Cuccia, *Roma. Via Nomentana. Da passeggiata dei papi a grande arteria urbana*, Roma 2007; A. Ferrua, *Iscrizioni pagane di via Nomentana*, „Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche. Rendiconti” 8:36 (1981), s. 107–116.

¹²⁵⁰ A. Carbonara, G. Messineo, *Via Nomentana, km 9,700. Località La Cecchina (circumscrizione V)*, „Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma” 96 (1994–1995), s. 239–260; A. Carbonara, M. Gaetano, *Via Nomentana*, Roma 1996.

Konstantyn wzniósł mauzoleum dla swojej córki Konstancji. Budując mauzoleum i pierwszą¹²⁵¹ oraz drugą bazylikę¹²⁵², wykorzystano wtedy marmurowe fragmenty i detale architektoniczne pochodzące z lokalnych, pogańskich nagrobków, związanych z nimi zabudowań gospodarczych (*aedificia*), fontann, dekoracji ogrodowych oraz pozostałości okolicznych willi. Wśród elementów użytych wtórnie przy budowie drugiej bazyliki były fragmenty posągu starej pijaczki. Strzaskaną rzeźbę (bez głowy), jak już zostało wspomniane, odnaleziono w 1620 roku podczas budowy nowych schodów prowadzących do starej bazyliki. Wówczas odkryto też inne monumentalne zabytki¹²⁵³, w tym osiem płyt reliefowych o tematyce mitologicznej (najprawdopodobniej z okresu Hadriana)¹²⁵⁴, marmurową rzeźbę Heraklesa z łąnią lernejską (III wiek)¹²⁵⁵, tzw. Posejdona z Watykanu¹²⁵⁶, tzw. Jupitera Verospi (III wiek)¹²⁵⁷, marmurowy ołtarz grobowy Gajusza Wedeniusza Moderatusa (II poł. I wieku), dwa marmurowe kandelabry¹²⁵⁸, a także kilka

¹²⁵¹ Pierwsza bazylika została wzniesiona nad grobem św. Agnieszki z inicjatywy Konstancji.

¹²⁵² Druga bazylika powstała w VII wieku z fundacji papieża Honoriusza I (625–638). Postać papieża widoczna jest do dzisiaj na mozaice w absydzie kościoła. Interesujący jest fakt, iż różnica poziomowi gruntu między IV (pierwsza bazylika) a VII wiekiem była już tak duża, że nawa budowanego kościoła musiała zostać nadbudowana o galerię, tak aby zapewnić odpowiednie oświetlenie.

¹²⁵³ M. Armellini, *Il cimitero di s. Agnese sulla via Nomentana*, Roma 1880, s. 378.

¹²⁵⁴ W. Helbig, *Guide to the Public Collections of Classical Antiquities in Rome*, t. 2, Lipsic 1896, s. 162–170, nr 945–962. Przedstawiają one postacie mitologiczne na tle pejzażowym, w tym Adonisa, Bellerofonta z Pegazem, Amfiona i Zetosa, Parysa. C. Vermule, *Aspects of Scientific Archaeology in the Seventeenth Century: Marble Reliefs, Greek Vases, Manuscripts, and Minor Objects in the Dal Pozzo-Albani Drawings of Classical Antiquities*, „Proceedings of the American Philosophical Society” 102:2 (1958), s. 193–214; S. Lehmann, *Mythologische Prachtreliefs*, Bamberg 1996; płyty są obecnie eksponowane w Galleria Meridionale w rzymskim Palazzo Spada.

¹²⁵⁵ W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom* (bearbeitet von Bernard Andreae und Tobias Dohrn), t. 2, Tübingen 1965, s. 84–85, nr 1230; P. Moreno, *Iconografia lisippea delle imprese di Eracle*, „Mélanges de l'École Française de Rome. Antiquité” 96:1 (1984), s. 150, rys. 23. Rzeźba znajduje się obecnie w Muzeach Kapitolińskich i, co ciekawe, była wcześniej uważana za posąg Heraklesa z Hydrą, fragmenty ciała Hydry odkryto jednak nieco później, przypisując jej znaną głowę starej kobiety, wykrzywioną w ekstacyzycznym grymasie. Por. W. Helbig, *Guide to the Public Collections of Classical Antiquities in Rome*, t. 1, Lipsic 1895, s. 295–296, nr 406, 407 (38, 39).

¹²⁵⁶ W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom* (bearbeitet von Bernard Andreae und Tobias Dohrn), t. 1, Tübingen 1963, s. 100, nr 134.

¹²⁵⁷ Tamże, s. 130–131, nr 176.

¹²⁵⁸ Tamże, s. 416–417, nr 526. Jeden z kandelabrow wciąż można oglądać w bazylice, drugi natomiast jest eksponowany w Muzeach Watykańskich.

urn grobowych, w tym jedną wykonaną z kryształu górskiego¹²⁵⁹. Zabytki marmurowe w większości przewieziono do Palazzo Verospi, tam też trafiły fragmenty rzeźby pijanej staruchy. Odkryty w czasie prac renowacyjnych materiał pochodził więc z różnego czasu (I–III wiek), z rozmaitych budowli i założeń (w tym sepulkralnych) położonych zapewne w niewielkiej odległości od bazyliki, o czym świadczy obecność nienaruszonych urn i ołtarza Moderatusa. Możliwe jest zatem, że przynajmniej jedna monumentalna kopia stanowiła element dekoracyjny bądź rzymskiego cmentarnego *hortis*, bądź kompleksu parkowo-willowego z I wieku. Na podstawie szczątkowych informacji dotyczących kontekstu znaleziska¹²⁶⁰ trudno dziś niestety rozstrzygnąć, czy rzymskie kopie „starych pijaczek” pełniły tę samą funkcję co ich terakotowe pierwowzory i hellenistyczny oryginał, czy może były wyrazem ekscentrycznego – istic trymalchionejskiego – gustu właścicieli jednej z podrzymskich willi. Możemy również podejrzewać, że podobnie jak dla Mucjanusa, tak i dla właściciela(i) owych monumentalnych kopii postać starej pijaczki była przede wszystkim odbiciem figury tzw. Petrei – *anus ebria z pompa circensis* czy *anus pota* z noworocznego święta ku czci Anny Perenny (*interpretatio latina* greckiego wyobrażenia).

*

Barokowy Rzym gościł wielu europejskich artystów. Jedną z najliczniejszych grup odwiedzających Wieczne Miasto byli jednak artyści niderlandzcy. Rubasza atmosfera antwerpskiej gospody szybko zagościła w rzymskich tawernach i oberżach. W 1623 roku w Rzymie założona została przez Pietera van Laera, Cornelisa van Poelenburgha, Bartholomeusa Breenbergha grupa Schildersbent, zwana także Bentvueghels – bractwo artystów niderlandzkich studiujących w Italii antyczne pozostałości¹²⁶¹. Rozbawionych mistrzów spotykamy na obrazie Philipa de Konincka *Święto Bachusa* (1654) z kolekcji Bredius Museum. Przedstawia on ceremonię inicjacyjną. Wesoły, prawie nagi, gruby Bachus siedzi okrakiem na potężnej beczce wina, wznosząc toast. Wokół niego skupiona gromadka przebranych komastów. Pijaństwo, zabawa, komiczne miny dominują atmosferę obrazu. Z boku, na ośle,

¹²⁵⁹ A. Frutaz, *Il complesso monumentale di Sant’Agnese*, Città del Vaticano 1976, s. 177.

¹²⁶⁰ C. Fea, dz. cyt., s. 250–251.

¹²⁶¹ W 1720 roku papież Klemens XI zakazał pijackiego rytu inicjacyjnego, po czym samo bractwo rozpadło się.



Rys. 21. Przerys obrazu Davida Ryckaerta III *Szalona Greta (Wiedźma i piekielna chmara)*, ok. 1655, olej na desce. Kunsthistorisches Museum, Wiedeń. Wyk. P. Antolak.



Rys. 22. Przerys obrazu Davida Teniersa Młodszeo *Kuszenie św. Antoniego* (ok. 1650), olej na płótnie. Kolekcja prywatna. Wyk. P. Antolak. Tylko w przypadku tego jednego artysty znanych jest co najmniej kilkanaście wersji owego tematu. Obraz wystawiony na sprzedaż przez dom aukcyjny Sotheby's w Londynie, 8 grudnia 2005 r. Zob. <https://rkd.nl/en/explore/images/record?query=teniers+Antonius&start=29> [dostęp: 10.07.2016].

w przesadnie wysokiej czapce i masce wjeżdża jeden z kompanów zabawy, wskazując dokument, który jest świadectwem przyjęcia do konfraterni przebranego za bożka nowego członka. Parodia dionizyjskiej inicjacji i chrztu jest tu jednocześnie autentycznym pijackim rytmem bractwa. *Neos Dionysos* przyjmuje stosowne, arystofanejskie imię, jak *Biervliech* (Dirck van Baburen) czy *Ratel* (Jan Baptist Weenix).

Niderlandzcy artyści szczególną sympatią darzyli rzymskie mauzoleum Konstancji położone przy via Nomentana. To właśnie w jego pobliżu, na krótko przed powstaniem grupy, w 1620 roku, w czasie prac konserwatorskich w przylegającej do mauzoleum bazylice św. Agnieszki za Murami, odkryto posąg kapitolinińskiej starej pijaczki określanej wówczas jako „kapłanka Dionizosa”. Samo mauzoleum, ze względu na charakterystyczne mozaiki przedstawiające sceny winobrania, malarze uznali za świątynię Bachusa, przez co szybko stało się ono miejscem ich spotkań i „pijackich” rytów „inicjacyjnych”¹²⁶². Na akwareli Rolanda van Laera pt. *Wesoła kompania* z 1625 roku, służącego za ilustrację do śpiewnika, widzimy członków grupy w jednej z rzymskich karczm¹²⁶³. Na ścianie, w tle wesołej zabawy, fresk – nuty oraz korowód postaci przebranych za diabła, śmierć z klepsydrami (*larva convivialis*) oraz niewykończony profil starej baby. Nastroj Trymalchionejskiej uczty i Horacjańskiego napomnienia przeplata się z pijackim śmiechem i radością chwili.

Pozostałe narracje i profile o charakterze alegoryczno-moralizatorskim

Istnieje duża grupa przedstawień rodzajowych o charakterze alegorycznym, zwłaszcza w sztuce Północy (malarstwo flamandzkie i niderlandzkie), w których postać starej kobiety zostaje wkomponowana w temat o przekazie

¹²⁶² Podobnie spotykali się tu osiemnasto- i dziewiętnastowieczni artyści, na ścianach wewnątrz budowli wciąż widoczne są ich nazwiska i pseudonimy, w tym napis: „Sierakowski, Szmuglewicz Poloni”. „Bachiczny” kontekst budowli sprawił, że miejsce to było przez pewien czas punktem startu dla karnawałowych parad zdążających ku centrum Rzymu. O swobodnych obyczajach panujących w stowarzyszeniu zob.: G. Hoogewerff, *De Bentvueghels*, Den Haag 1952; D. Levine, *Pieter van Laer's Artists' Tavern: An Ironic Commentary on Art*, w: *Hollaendische Genremalerei im 17. Jahrhundert. Symposium Berlin 1984*, red. H. Bock, T. Gahtgens, Berlin 1987, s. 169–191.

¹²⁶³ T. Kren, *Chi non vuol Baccho: Roeland van Laer's Burlesque Painting about Dutch Artists in Rome*, „Simiolus” 11 (1981), s. 63–80.

moralnym (niedobrana para¹²⁶⁴), społecznym¹²⁶⁵ czy nawet politycznym. Co ciekawe, profilowanie wypracowanych w sztuce schematów kompozycyjnych, stereotypowych i skonwencjonalizowanych scen może prowadzić do zmiany kontekstu całego przedstawienia. Dobrym przykładem jest tu rycina Pietera van Serwoutersa (według Davida Vinckboonsa) zatytułowana *Szydzenie z wojny przez przedwcześnie głoszących pokój* z 1608 roku¹²⁶⁶. Typowa scenka ukazująca wiejską zabawę przed karczmą zostaje tu przekształcona w rodzaj alegorycznego manifestu politycznego, zyskując zupełnie nowy wydźwięk. Podstawą nowego znaczenia jest jednak zawarte w skonwencjonalizowanej formie obrazowej pojęcie głupoty, nieracjonalności, nieodpowiedniości w zachowaniu.

W zależności od tematu i fabuły postać pijanej i szalonej staruchy sytuuje się bliżej lub dalej centrum prototypu. Stara kobieta zwykle występuje jako postać mająca konotację negatywną, jest znakiem odwrotności pożądanego stanu rzeczy. Odnajdujemy ją więc w nieuporządkowanym wnętrzu¹²⁶⁷, w brudnym domu, w karczmie, przed karczmą, w domu publicznym¹²⁶⁸, na wiejskim festynie, w czasie gry w karty czy pijatyki. Nie brakuje jednak też wykorzystania tej postaci w kontekście pozytywnym – jako swoistej figury napomnienia¹²⁶⁹. Fabuła malarska pełni tu funkcję profilującą – powoduje, że nie cała struktura kliszy zostaje odwzorowana w danej realizacji (karczmarka, stręczycielka, guślarka, wiejska starucha, handlarka, wiedźma), a jedynie niezbędne dla kontekstu poszczególne jej elementy. Należy jednak pamiętać, że to, co zostaje odwzorowane,

¹²⁶⁴ Hendrick Goltzius, *Niedobrana para. Starucha i młodzieniec* (*Het ongelijke paar: een oude vrouw en een jonge man*), 1614, Musée de la Chartreuse de Douai, Douai. J. Foucart, *Nouvelles acquisitions des musées de province: peintures des écoles du Nord du 16^{ème} siècle*, „Revue du Louvre” 18 (1968), s. 186, nr 4/5.

¹²⁶⁵ Np. motyw walki o spodnie: Salomon Savery, według Joosa Goemarego, *Mężczyzna bity przez trzy kobiety*, 1610, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam; zob. *Walkę o spodnie* Pietera Bruegla, 1560 r. P. Oczko, *Miotła i krzyż...*, s. 475, ryc. 230.

¹²⁶⁶ The British Museum, Londyn.

¹²⁶⁷ Co w ówczesnej kulturze holenderskiej zwane jest „gospodarstwem Jana Steena”.

¹²⁶⁸ Pieter Janszoon Quast, *Starucha i młodzieniec pijący wino*, kolekcja prywatna. Zob. <https://rkd.nl/en/explore/images/record?query=oude+vrouw%22+&start=144> [dostęp: 10.07.2016].

¹²⁶⁹ David Teniers Młodszy, *Stary chłop pieszczący w tajni dziewczkę kuchenną* (1650), National Gallery w Londynie; Cornelis Mahu, *Przykra niespodzianka*, Muzeum Narodowe – Europeum, Kraków; Jan Steen, *Strzeż się w dobrobycie* (ok. 1663), Kunsthistorisches Museum, Wiedeń. Ostatni obraz przedstawia oddającą się niewłaściwym uciechom rodzinę (to odwrócenie pożądanego modelu rodziny). Tu stara kobieta, jako beginka, wraz z kwakrem mają pozytywną konotację.



Rys. 23. Przerys obrazu Adriaena Brouwera *Święto z okazji świnio bicia* (ok. 1630), olej na desce. Staatliches Museum Schwerin, Schwerin. Wyk. P. Antolak.



Rys. 24. Przerys obrazu Adriaena Brouwera *Karczma z pijanymi wieśniakami* (ok. 1625–1625), olej na desce. Mauritshuis, Koninklijk Kabinet van Schilderijen, Haga. Wyk. P. Antolak. Zob. <https://www.mauritshuis.nl/nl-nl/verdiep/de-collectie/kunstwerken/herberg-met-dronken-boeren-847> [dostęp: 10.07.2016].

zachowuje całą strukturę schematyczno-obrazową (cała klisza utrzymuje swoją integralność).

W sztuce XVII wieku najważniejsze „rewiry” staruch to nadal karczma i dom publiczny. Inne popularne fabuły epoki to przedstawienia rozmaitych wiejskich zabaw, świąt, wesołej kompanii, rozbawionej gromady w domu¹²⁷⁰, sceny u medyka, usunięcie kamienia głupoty, sceny jarmarków z nieodzownym teatralnym przedstawieniem¹²⁷¹, wizyta satyra w chłopskim domu¹²⁷², wizerunki czarownic, sabaty, piekielna chmara i szalona Greta/Gocha (rys. 21)¹²⁷³, kuszenie św. Antoniego (rys. 22)¹²⁷⁴. Wszystkie te sceny wykorzystują postać pijącej, zachowującej się w szalony, nieobyčajny sposób starej baby dla podkreślenia stanu niewłaściwości, gwałtowności czy wulgarności (np. bawiąca się z pijanymi wieśniakami starucha, pijąca, tańcząca, paląca tytoń, wreszcie biorąca udział w chłopskiej bójce). Wiejskie święto lub festyn to tematy, które w zasadzie nie mogą się obyć bez tej postaci. Obraz Adriaena Brouwera *Święto z okazji świniobicia* (rys. 23) jest tu znakomitym przykładem. We wnętrzu wiejskiej karczmy napotykamy pijane towarzystwo; stara, wiejska baba żłopie wino z wielkiego szklanego kufla. Z kolei na obrazie Davida Teniersa Młodszego pt. *Wiejskie święto* widzimy gromadę chłopów świętujących przed karczmą¹²⁷⁵. Scena zakomponowana jest tak, że zawiera w sobie kilka skonwencjonalizowanych tematów przedstawianych zwykle osobno: grupa pijących i jedzących przy stole, tańczących i muzykujących,

¹²⁷⁰ Sceny zabawy, wesoła, muzykująca kompania we wnętrzu domu. Roześmiana stara kobieta śpiewa bawiąc pijaną gromadę domowników: Jan Steen, *Wesoła rodzina* (1668), Rijksmuseum, Amsterdam. Motyw rozbawionej śpiewającej staruchy znany jest z wielu ujęć portretowych. Zob. Jan Steen, *Stara kobieta z dzbanem na piwo śpiewająca piosenkę*, obraz wystawiony na sprzedaż przez dom aukcyjny Sotheby's w Londynie, 12 grudnia 2002 r. Zob. http://www.wikigallery.org/wiki/painting_288988/Jan-Havicksz.-Steen/An-old-woman-singing-and-holding-a-beer-jug [dostęp: 29.06.2016].

¹²⁷¹ Pieter de Bloot, *Scena na jarmarku* (1653), Bredius Museum, Haga.

¹²⁷² Jan Steen, *Satyr i chłop*, Bredius Museum, Haga. Starucha podaje drewniany kufel piwa. Scena ilustruje bajkę Ezopa. Motyw niezwykle popularny w malarstwie epoki, m.in. u Jordaensa.

¹²⁷³ Zob. także: David Teniers Młodszy, *Szalona Gocha (Dulle Griet) walcząca z hordą potworów*, ok. 1630 r. Obraz wystawiony na sprzedaż przez dom aukcyjny Sotheby's w Londynie, 7 lipca 2005 r. Zob. <https://rkd.nl/en/explore/images/record?query=teniers&start=271> [dostęp: 9.07.2016].

¹²⁷⁴ Zob. także: David Teniers Młodszy, *Kuszenie św. Antoniego* (1644), Государственный Эрмитаж, Petersburg.

¹²⁷⁵ 1646 r., Государственный Эрмитаж, Petersburg. Ten sam motyw obecny jest w malarstwie XVI wieku. Zob. Lucas van Valckenborch, *Wiejskie święto*, Государственный Эрмитаж, Petersburg.

grupa oddających się miłosnym igraszkom, bijących się czy wreszcie pijanych leżących w błocie pod płotem. Stare kobiety stanowią ważny element poszczególnych tematów – zmiotłami rozdzielają walczących na noże, wyciągają z błota pijanego chłopca, towarzyszą młodym, pijącym kobietom, do których zalecają się młodzi mężczyźni. To urealnione wyobrażenie potencjalnego festynu, na którym zostały przedstawione wszystkie złe zachowania, jak i przyjemne elementy (radość, taniec, muzyka, jedzenie). Realizm przeplata się tu z treściami dydaktyczno-moralistycznymi. Na obrazie Rubensa zatytułowanym *Wiejskie święto*, pośród czeredy rozbawionych biesiadników, muzykantów, matek karmiących niemowlęta, lubieżnych i pijanych chłopów, starucha poi młodzieńca z dwuuchego glinianego kufla przypominającego butelki do karmienia niemowląt.

Wesoła kompania to inny, pokrewny temat, który ma w sztuce (zwłaszcza flamandzkiej oraz niderlandzkiej) wiele różnych wariantów. Flandria i Niderlandy Teniersa, Rubensa, Rembrandta, Jordaensa, Halsa to wszak miasta i wioski usiane szynkami i karczmami, w których toczy się nadzwyczaj bogate życie. Panująca w nich atmosfera niewiele ma wspólnego z pyszniącymi się koronkami, rozłożystymi kołnierzami dostojnych regentów szpitala św. Elżbiety czy z protestancką surowością wiekowych opiekunek domu starców w Haarlemie. Przewrócone, rozbite dzbany, wszechobecny nieład, roześmiane „twarze-maski”, gwar, towarzyszące temu sowy, małpy i papugi – to obraz stereotypowej chłopskiej oberży oraz miejskiej gospody, w których nadzwyczaj często spotykamy pijane stare baby: karczmarki i stręczycielki. Rzeczywistość obrazu upozowana jest na mimetyczne odbicie realnego świata, niebezpiecznie się do niego zbliża, wręcz się z nim pokrywa. Nie jest jednak niczym więcej jak tylko kreacją opartą na pewnych schematycznych, stereotypowych wyobrażeniach. Podstawowe realizacje tego tematu to: (a) wnętrze wiejskiej karczmy, w której pośród grających, pijących, palących i tańczących chłopów znajdujemy rozbawioną, pijaną wiejską staruchę (rys. 24); (b) wnętrze gospody, w której stara karczmarka podaje wino grupie pijących lub palących tytoń; (c) scena przed wiejską oberżą przedstawiająca najczęściej bójkę pijanych chłopów, w której udział bierze stara baba¹²⁷⁶.

Wesołe towarzystwo – motyw doskonale znany z malarstwa renesansowego – w wieku XVII staje się również pretekstem do przedstawienia

¹²⁷⁶ Jan Brueghel Starszy, *Bójka chłopska* lub *Bójka przy grze w karty* (1610), Muzeum umění, Olomuniec; Adriaen Brouwer, *Bójka przed karczmą*, Rijksmuseum, Amsterdam.



Rys. 25. Przerys obrazu Hendricka Gerritszoona Pota, *Studium wnętrza z postaciami*, olej na desce. Kolekcja prywatna. Wyk. P. Antolak. Obraz wystawiony na sprzedaż przez dom aukcyjny Christie's w Londynie, 13 grudnia 2002 r. Zob. http://www.christies.com.cn/lotfinder/lot_details.aspx?pos=3&intobjectid=4042553&sid=&page=2&lid=1 [dostęp: 10.07.2016].



Rys. 26. Przerys obrazu Hendricka Gerritszoona Pota *Wesołe towarzystwo* (1635), olej na płótnie. Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin. Wyk. P. Antolak. Obraz reprezentuje lokalną, niderlandzką wersję tematu znanego również jako *Scena w domu publicznym* (kompozycja, styl, elementy dekoracyjne, wystroj).

rozbawionej grupy w domu publicznym z nieodzowną figurą starej rajfury¹²⁷⁷. Staruchy na obrazach Adriaena van Ostadego, Adriaena Brouwera, Davida Teniersa Młodszego, Davida Ryckaerta III, Maartena van Heemskercka, Pietera de Bloota to dolewają wina, to bawią towarzystwo, same tego pijąc i paląc tytoń. Czasem, jako kuplerki i koczoty, śmieją się głośno w drzwiach lub zza kotary – dzban wina, niedopalona fajka, rozrzucone karty dopełniają wyrazu umieszczonej zwykle w centrum miłosnej sceny. Nakładanie się postaci stręczycielki, swatki-kumoszki i karczmarki zostaje utrzymane w sztuce epoki (rys. 25)¹²⁷⁸. Jest to też temat, który cieszy się niebywałą popularnością. Co ciekawe, malarze Północy odbywający studia w Rzymie często inspirowali się osiągnięciami sztuki włoskiej, eksperymentami ze światłem nawiązującymi do szkoły Caravaggia (m.in. caravaggio-niści utrechccy)¹²⁷⁹, tym samym wzbogacając technicznymi i modowymi nowinkami (jak gra światłem, zwłaszcza w przypadku obrazów Gerrita van Honthorsta, stroje włoskie, głównie nakrycia głowy) lokalną wersję tematu (rys. 26). Podobnie jak w okresie poprzednim, temat ten bywa „ukryty” pod inną, „zastępczą” postacią lub fabułą, jak stara kobieta oglądająca monetę¹²⁸⁰, muzyczna kompania (uprawianie muzyki)¹²⁸¹, gracze w karty¹²⁸², gracze

¹²⁷⁷ Hendrick Gerritszoon Pot, *Scena w domu publicznym* (ok. 1620), National Gallery, Londyn. O prostytucji w Niderlandach zob. L.C. van de Pol, *The Whore, the Bawd, and the Artist: The Reality and Imagery of Seventeenth-Century Dutch Prostitution*, „Journal of Historians of Netherlandish Art” 2:1–2 (2010).

¹²⁷⁸ Zob. także: Gerrit van Honthorst, *Swatka (Stręczycielka)*, 1625, Centraal Museum, Utrecht.

¹²⁷⁹ Jan van Bijlert, *Stręczycielka* (ok. 1625–1630), Musée des Beaux-Arts, Lyon. Do tego kręgu należał również Dirck van Baburen i Gerrit van Honthorst. Podobne eksperymenty w sztuce francuskiej wprowadzał Georges de La Tour.

¹²⁸⁰ Gerrit van Honthorst, *Stara kobieta oglądająca monetę* (1623), The Kremer Collection, Amsterdam. Jest to niezwykle, światłocieniowy, alegoryczny portret starej kuplerki w turbanie i okularach sprawdzającej monetę przy świetle świecy. Zob. Matthias Stom, *Stara kobieta licząca monety przy świecy*, The Kremer Collection, Amsterdam.

¹²⁸¹ Gerrit van Honthorst, *Muzykująca grupa* (ok. 1625), Galleria Borghese, Rzym; tegoż, *Wesoła kompania* (1623), Staatsgalerien, Schleissheim – tu nawet stara stręczycielka, niczym niania, trzyma na ręku małe dziecko; Dirck van Baburen, *Stręczycielka* (1622), Museum of Fine Arts, Boston; tegoż, *Wesoła kompania* (1623), Mittelrheinisches Landesmuseum, Moguncja. Na taką fuzję znaczeń/narracji pozwala symbolika instrumentów muzycznych, zwłaszcza lutni, z którą przedstawiane są kurtyzany (lubieżność, rozwiązłość).

¹²⁸² Wouter Pieterszoon Crabeth II, *Gra w karty* (ok. 1626), Muzeum Narodowe w Warszawie; Theodoor Rombouts, *Grający w karty* (ok. 1630), Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpia; Jan Miense Molenaer, *Chłopi przed karczmą* (1630), Frans Hals Museum, Haarlem.

w kości¹²⁸³, gracze w tryktraka¹²⁸⁴ czy historia syna marnotrawnego¹²⁸⁵. Na stronie tytułowej *Hedendaegsche Verlooren soon*, farsy Willema Dirckszooona Hoofta opowiadającej historię niejakiego Juliaena, syna marnotrawnego, wydanej w Amsterdamie w roku 1630 i 1640, widzimy wewnątrz karczmy, pijącego młodzieńca, młodą kurtyzanę, staruchę-rajfurę oraz muzykującą kompanię. Czasem nałożenie jest potrójne – scena w domu publicznym, muzykująca kompania oraz syn marnotrawny, jak w przypadku obrazu *Syn marnotrawny* Dircka van Baburena z kolekcji Gemäldesammlung w Moguncji.

Stereotypowa rajfura (*hoerebesteedster*, *koppelaarster*) wypracowana w konwencji malarstwa Północy to zwykle starucha o bardzo pomarszczonej, nieprzyjemnej twarzy, często roześmiana (charakterystyczny grymas), ukazywana w nieodzownym nakryciu głowy – turbanie¹²⁸⁶, białej chuście lub czarnym kapturze¹²⁸⁷. Przedstawiana jest w najbardziej nagannym moralnie momencie, to jest w czasie pobierania pieniędzy za usługę kurtyzany (przelicza lub trzyma monety)¹²⁸⁸, pouczenia podopiecznej (gest ręki)¹²⁸⁹, okradania swoich podpitych klientów¹²⁹⁰ lub zabawiania towarzystwa (podaje wino lub fajkę z tytoniem)¹²⁹¹. Często również roześmiana, zza uchylonej zasłony, podgląda kokotę i jej klienta, stanowiąc niejako personifikację naszych skłonności voyeurystycznych jako widzów scen i obrazów niewłaściwych¹²⁹².

Sceny w domu publicznym prezentowane są zazwyczaj w dwóch ujęciach: pierwsze to wesoła kompania przy stole, drugie to scena przy łóżku,

¹²⁸³ Jan van Bijlert, *Grający w kości* (1630), tu stara rajfura w okularach przygląda się grze kurtyzany i kawalera.

¹²⁸⁴ Szkoła Jana van Bijlerta, *Grający w tryktraka*, kolekcja prywatna; P.H. Janssen, *Jan Van Bijlert, 1597/8–1671. Catalogue Raisonné*, Amsterdam 1998, nr C12, s. 182, rys. 213.

¹²⁸⁵ Gerrit van Honthorst, *Wesoła kompania* (1622), Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Monachium.

¹²⁸⁶ Gerrit van Honthorst, *Wesoła kompania* (1619), Galleria degli Uffizi, Florencja. Turban był nakryciem głowy noszonym przez cyganki. Georges de La Tour, *U wróżki*, Museo Nacional del Prado, Madryt.

¹²⁸⁷ Johannes Vermeer, *Stręczycielka* (1656), Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen, Drezno.

¹²⁸⁸ Jan van Bijlert *U kuplerki*, ok. 1630, Muzeum Narodowe we Wrocławiu.

¹²⁸⁹ Jan Gerritszoon van Bronckhorst, *Stręczycielka* (1636–1638), Muzeul Național Bruckenthal w Sibiu/Hermannstadt, Rumunia; Dirck van Baburen, *Stręczycielka* (1623), Residenz, Würzburg.

¹²⁹⁰ Jan Steen, *Kradzież – scena w domu publicznym* (1665–1670), Musée du Louvre, Paryż.

¹²⁹¹ Jan van Bijlert, *U rajfurki* (ok. 1630), Muzeum Narodowe w Warszawie; tegoż, *Scena w domu publicznym*, kolekcja prywatna. P. Huys Janssen, dz. cyt., s. 158, nr 156, rys. 129.

¹²⁹² Jan Steen, *Dziewka* (1660–1662), Musée de l'Hôtel Sandelin, Saint-Omer; malarz nieznany, *Zalotny starzec – scena w domu publicznym*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

o znacznie ostrzejszym wydźwięku seksualnym¹²⁹³. W pomieszczeniu panuje zwykle nieporządek. Widzimy też ostrygi, fajkę, dzbany na wino, karty do gry – typowe przedmioty związane z nierzędem. Niezwykle ciekawy przykład stanowi tu obraz Hendricka Gerritszooona Pota *Scena w domu publicznym* (1625) z kolekcji Frans Hals Museum w Haarlemie. W ciemnym pomieszczeniu, w którym widać tylko wielkie zielone łoże, malarz ukazał grupę czterech osób – pijaną kurtyzanę z kieliszkiem wina, dwóch leżących na niej mężczyzn oraz staruchę, która trzyma za rękę jednego z kawalerów.

Poza sensem umoralniającym i komicznym, sceny w domu publicznym często miały również charakter alegoryczny. To przedstawienia „pięciu zmysłów”¹²⁹⁴ lub alegoria *vanitas*. Doskonałym przykładem tego ostatniego jest obraz Hendricka Gerritszooona Pota znany jako *Marność* (1633), pochodzący z kolekcji Frans Hals Museum w Haarlemie. Stara rajfura pokazuje na nim młodej kurtyzanie w złotej, lśniącej sukni czaszkę – symbol przemijalności i ulotności piękna.

Ze scenami odnoszącymi się do stręczycielstwa związane są sceny „medyczne”, które przywołują niezwykle starą realizację omawianej kliszy – guślarke. Siedemnastowieczna znachorka skonstruowana jest jednak odmiennie od swoich poprzednich wcieleń. To przede wszystkim rajfura „dbająca” o zdrowie swojej podopiecznej. Zaliczyć tu należy między innymi czynności takie jak badanie uryny czy pulsu młodej kobiety, która właśnie otrzymała miłosny list. Możemy w nim przeczytać diagnozę i jednocześnie ostrzeżenie skierowane także do widza: „*daer baet geen medesyn / want het is minne pyt*” („Nie ma na to lekarstwa, jeśli to choroba z miłości”)¹²⁹⁵. Temat ten nosi czasem nazwę „choroba z miłości”. Wiele scen tego rodzaju namalował Jan Steen¹²⁹⁶. Niejednokrotnie aluzja do profesji kurtyzany jest bardzo bezpośrednia¹²⁹⁷. W tę konwencję wpisują się również przedstawienia wizyty stręczycielki u medyka (lub medyka w domu publicznym), w któ-

¹²⁹³ Młoda kurtyzana, już pijana (trzyma zazwyczaj dzban wina), oddaje się kawalerowi, a stręczycielka podaje wino. Zob. Richard Brakenburch, *Scena w domu publicznym* (1690), zbiory prywatne; Hendrick Gerritszoon Pot, *Wesoła kompania* (ok. 1635), Mauritshuis, Koninklijk Kabinet van Schilderijen, Haga.

¹²⁹⁴ Gregorius van Oosterlinck, *Alegoria pięciu zmysłów* (*Scena w tawernie/domu publicznym*), The Kremer Collection, Amsterdam.

¹²⁹⁵ Jan Steen, *Choroba z miłości* (1659–1663), Staatliches Museum, Schwerin – medyk trzyma w ręku kolbę z uryną.

¹²⁹⁶ Jan Steen, *Choroba z miłości*, Alte Pinakothek, Monachium.

¹²⁹⁷ Jan Steen, *Choroba z miłości* (ok. 1660), Государственный Эрмитаж, Petersburg.

rych starucha asystuje lekarzowi w trakcie analizy próbki uryny¹²⁹⁸, a nawet zakłada okulary, aby z tym większym znanstwem ocenić zawartość szklanej kolby będącej ówczesnym symbolem wiedzy medycznej¹²⁹⁹. Zwykle z boku czeka młoda kobieta – kurtyzana. Czasem rolę „lekarza” *explicite* przejmuje stara stręczycielka, która „leczy” wielką lewatywą niezbyt chętną do pracy podopieczną¹³⁰⁰.

Oprócz „leczących” stręczycielek popularne są również przedstawienia wiejskich medyków, szarlatanów i starych kobiet pomagających w karczmie przeprowadzić rozmaite zabiegi chirurgiczne, jak operacja płców¹³⁰¹, stopy¹³⁰² czy wyrwanie zęba¹³⁰³ (co ciekawe, asystująca starucha zwykle trzyma dzban; *de facto*, pod względem ikonograficznym, jest przeniesioną do medycznej fabuły karczmarką-stręczycielką). Przede wszystkim są to jednak znane z poprzednich wieków sceny usuwania kamienia głupoty. Operacji dokonuje lub asystuje roześmiana starucha trzymająca naczynie z usuniętymi już kamieniami. Są to scenki we wnętrzu (u doktora czy w pracowni medyka, w karczmie)¹³⁰⁴, jak i na wiejskim jarmarku. Obraz Jana Steena *Szarlatan* (1650–1660) z kolekcji Rijksmuseum w Amsterdamie ukazuje scenę usuwania kamienia w konwencji teatralnego przedstawienia. Oto na drewnianym podwyższeniu, niczym na zaimprovizowanej teatralnej scenie, na której siedzi mała paląca fajkę, tytułowy szarlatan w stroju przypominającym kostium *dottore* z *comedia dell'arte* prezentuje wiejskiej gawiedzi usunięty właśnie kamień. Starucha w okularach wyciąga kolejny ze skrzywionego karku „pacjenta”. Inna stara baba dowozi już w jednokołowym wózku następnego cierpiącego na głupotę, zupełnie pijanego mężczyznę¹³⁰⁵.

¹²⁹⁸ Gerrit Dou, *Medyk* (1650), Государственный Эрмитаж, Petersburg.

¹²⁹⁹ Egbert van Heemskerck Starszy, *Wnętrze z medykiem, asystentem, staruchą i młodą kobietą*, The Wellcome Library, Londyn.

¹³⁰⁰ Jan Steen, *Chora kobieta* (1660–1670), Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam. Lewatywa jest narzędziem zła i największego upokorzenia. Używana jest przez łotrów w scenach lżenia Chrystusa, którzy celują z niej w twarz lub oczy Zbawiciela, zob. anonimowy mistrz niderlandzki, *Szydzenie z Chrystusa* (I poł. XVI w.), Obrazárna Pražského hradu, Praga, http://lucascranach.org/CZ_OPH_HS264 [dostęp: 26.04.2016].

¹³⁰¹ Adriaen Brouwer, *Operacja płców* (1636), Städel Museum, Frankfurt nad Menem; tegoż, *Operacja płców*, De Agostini Picture Library / Getty Images, #165531861.

¹³⁰² Adriaen Brouwer, *Operacja stopy*, Städel Museum, Frankfurt nad Menem; tegoż, *Operacja*, Alt Pinakothek, Monachium.

¹³⁰³ Pieter Quast, *U dentysty*, Alte Pinakothek, Monachium.

¹³⁰⁴ Jan Steen, *Usuwanie kamienia głupoty* (1656–1675), Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

¹³⁰⁵ Scena w wózku to typowy schemat ikonograficzny obecny w sztuce XV i XVI wieku.

Niejednokrotnie trudno też odróżnić wiejskiego medyka-domokrażcę od szalbierza – sprzedawcy różnego rodzaju „cudownych” eliksirów, likierów, nalewek i wódek wyłożonych na drewnianej tacy zawieszonej u szyi¹³⁰⁶. Czasem towarzyszy mu starsza kobieta z koszykiem¹³⁰⁷. Tę ostatnią znajdujemy również w przedstawieniach pracowni alchemicznej będącej niejednokrotnie minigorzelnią (o czym świadczy obecność alem-bika służącego do destylacji). To pomocnica – czy też współpracowniczka – swego mistrza trzymająca księgę alchemicznych formuł¹³⁰⁸; czasem znów tylko wieśniaczka wsparta na kiju, która właśnie przyszła do pracowni z koszykiem (ziół?)¹³⁰⁹. Co ciekawe, „kobiecy” odpowiednikiem pracowni uczonogo-alchemika jest właśnie kuchnia głupiej, starej wiedźmy (tj. ‘tej, która wie’) wraz ze wszystkimi magicznymi utensyliami służącymi do sporządzania tajemnych trucizn. Figura czarownicy pozostaje jednak nieco na uboczu w stosunku do omawianego prototypu, zaczynając w wieku XVII ewoluować w osobną kliszę¹³¹⁰. W przypadku tej wizualizacji wyeksponowaniu podlegają takie elementy jak brzydota, starość, głupota, szaleństwo czy bezbożność.

W omawianym okresie funkcjonują dwa typy przedstawiania figury starej wiedźmy: dokumentacyjno-realistyczny oraz fantastyczno-groteskowy¹³¹¹. Pierwszy, co ciekawe, ukazuje rzeczywiste postaci wiekowych czarownic czy wieszczek, jak też sceny ich torturowania i procesów¹³¹². Drugi stanowi pla-

¹³⁰⁶ Taka obnośna sprzedaż alkoholu była wcześniej domeną starych kobiet zwanych na terenie Niemiec *Wasserbrennerinnen*, zob. rozdział IV.

¹³⁰⁷ David Teniers Młodszy, *Wiejski sprzedawca (znachor)* (1670), Zamek Królewski w Warszawie.

¹³⁰⁸ David Ryckaert III, *Alchemik w swojej pracowni* (1648), Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruksela; David Ryckaert III (naśladowca?), *Alchemik w swojej pracowni* (II poł. XVII w.), Museum Boerhaave, Lejda. Por. słynny rysunek Pietra Bruegla *Alchemik* (1558), Kupferstichkabinett, Staatlichen Museen zu Berlin, Berlin.

¹³⁰⁹ Szkoła flamandzka, *Alchemik w swojej pracowni*, obraz wystawiony na aukcji w Galerie Moderne w Brukseli w marcu 2014 r. Zob. <http://auctionaugur.blogspot.com/2015/03/teniers-like-alchemist.html> [dostęp: 24.04.2016]. Także na obrazach z kręgu Davida Teniersa Młodszego: *Pracownia alchemika*, Musée des Beaux-Arts de Carcassonne. Zob. http://www.artchive.com/web_gallery/D/David-The-Elder-Teniers/The-Alchemists-study.html [dostęp: 24.04.2016]. Wiejska starucha z koszykiem jest również często obecna w pracowni medyka. Zob. David Teniers Młodszy, *Wiejski medyk* (ok. 1650), Wellcome Library, Londyn.

¹³¹⁰ Jednak, co ciekawe, słynny obraz Fransa Halsa *Malle Babbe* według tradycji zwany jest właśnie *Wiedźmą z Haarlemu*.

¹³¹¹ L. Lorenzi, *Witches: Exploring the Iconography of the Sorceress and Enchantress*, Florence 2005.

¹³¹² Literatura z epoki, zwłaszcza angielska, jest niezwykle bogata – wystarczy tu przywołać dzieło Matthew Hopkinsa, słynnego tropiciela i łowcy czarownic z czasów

styczną realizację kulturowych i artystycznych wyobrażeń na temat kobiecego czarostwa.

W pierwszy z wymienionych typów wpisuje się między innymi wyobrażenie Matki Shipton, czyli Ursuli Southel (około 1488–1561), jednej z najbardziej intrygujących postaci swojej epoki, angielskiej starej wieszczki i prorokini zwanej również Sybillą z Yorkshire¹³¹³. Jej pierwsze przedstawienia pojawiają się w wieku XVII w związku z publikacją książki pro-roctw *Six Strange Prophecies Predicting Wonderful Events* (1641), *Fourteen Strange Prophecies* (1648) czy *The Strange and Wonderful History of Mother Shipton* (1686). Matka Shipton była przedstawiana jako niezwykle brzydka starucha (określana często jako „*the Devil’s child*”), w typie wiedźmy z laską, z olbrzymim nosem i licznymi naroślami na twarzy¹³¹⁴. Na podstawie dokumentów z epoki oraz źródeł ikonograficznych możemy wyróżnić trzy podstawowe somatyczne elementy budujące stereotyp starej angielskiej wiedźmy. Są to: wystający, pojedynczy ząb (*gobber tooth*), zarost na wardze (*hairy lip*) oraz zez (*squint eye*)¹³¹⁵. W ten sam ikoniczny i literacki stereotyp wpisuje się biedna, samotna Matka Sawyer utrwalona w tragicomedii *The Witch of Edmonton* autorstwa Williama Rowleya, Tho-

wojny domowej, zatytułowane *The Discovery of Witches* (1647). Tytułowa strona wydania ukazuje dwie stare wiedźmy oraz ich chowańce. Opracowania naukowe tematu są również liczne, np.: J. Sharpe, R. Golden, *English Witchcraft, 1560–1736. The Matthew Hopkins Trials*, London 2003; J. Barry, M. Hester, G. Roberts (red.), *Witchcraft in Early Modern Europe: Studies in Culture and Belief*, Cambridge 1996; J. Sharpe, *Witchcraft in Early Modern England*, London 2013; tegoż, *Instruments of Darkness: Witchcraft in Early Modern England*, Philadelphia 1997; N. Johnstone, *The Devil and Demonism in Early Modern England*, Cambridge 2009.

¹³¹³ *Matka Shipton*, drzeworyt ze strony tytułowej *Fourteen Strange Prophecies*, London 1648, zob. Charles Townley (1746?–1801 lub później) według Williama Ouseleya (1767–1842), *Matka Shipton i jej chowaniec*, 1800. *Matka Shipton*, karta tytułowa publikacji *The Life and Death of Mother Shipton*, London 1677. W języku angielskim określenie ‘Mother’ było stosowane wobec kobiet, które ukończyły 50. rok życia, i miało bardzo pozytywny wydźwięk. Tradycja oskarżania ‘matek’, tj. starych kobiet, o czary była w Anglii w XVI wieku dość rozpowszechniona. W Abingdon 26 lutego 1579 roku powieszono cztery stare kobiety z Berkshire oskarżone o czary: 65-letnią wdowę Elizabeth Stile *alias* Rockingham z Windsoru, Matkę Devell (Dewell), także z Windsoru, Matkę Dutten z Clewer oraz Matkę Margaret mieszkającą w przytułku dla ubogich w Windsorze.

¹³¹⁴ *Matka Shipton*, karta tytułowa publikacji *The Life and Death of Mother Shipton*, London 1677.

¹³¹⁵ P. Easley, *A Gobber Tooth, a Hairy Lip, a Squint Eye: Concepts of the Witch and the Body in Early Modern Europe*, 2000, niepublikowana praca dostępna pod adresem: <http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc2646/m1/1> [dostęp: 29.06.2016].

masa Dekkera i Johna Forda z 1621 roku. Na stronie tytułowej wydania z 1658 roku widzimy postać tonącego w rzece Cuddiego Banksa, który woła: „Ratunku, tonę!”, oraz brzydką staruchę o lasce, która pozdrawia po łacinie diabła pod postacią czarnego psa – Toma przekreślonym przekleństwem „*Sanctabecetur nomen tuum*” (zamiast „*Sanctibicetur nomen tuum*”)¹³¹⁶. Celowe zniekształcenie formuły pozdrowienia czy modlitwy jest aktem bluźnierstwa, tak samo jak zniekształcenie twarzy. Brzydota wiedźmy jest więc wizualnym świadectwem jej bluźnierczej, odwróconej natury. O tym, na ile silny i popularny był to stereotyp, świadczą pisma purytanina Johna Gaula (1603–1687). Krytykował on tych wszystkich, którzy widzą wiedźmę „w każdej starej kobiecie o pomarszczonej twarzy, zbrudżonym czole, owłosionej wardze, wystającym zębem, zezowatych oczach, o piskliwym głosie i zrzędlivej”¹³¹⁷. Ikonografia epoki przynosi również przedstawienia z procesów czarownic oraz torturowania starych kobiet (są to zwykle sceny topienia lub palenia na stosie)¹³¹⁸. Na wpół fikcyjny charakter ma wyobrażenie trzech staruch-wiedźm jadących na maciorze widniejące na stronie tytułowej *The Witches of Northamptonshire*, anonimowego pamfletu wydanego w Londynie w roku 1612, z którego dowiadujemy się o procesach czarownic, jakie odbywały się w tym właśnie roku na zamku Northampton.

Drugi typ przedstawień ukazuje fantastyczno-groteskowy świat czarownic oparty na ludowych i artystycznych wyobrażeniach oraz na ukształtowanych w wiekach poprzednich tematach i konwencjach. Postać starej czarownicy zwykle wzorowana jest w tym przypadku na obrazie Invidii (malarstwo włoskie)¹³¹⁹ lub postaci karczmarki-stręczycielki (malarstwo flamandzkie i niderlandzkie). Można tu wymienić tematy takie jak: wiedźma z Endor, kuchnia czarownic¹³²⁰, piekielna chmara ze sceną kuszenia św. Antoniego¹³²¹

¹³¹⁶ Celowe zniekształcenie formuły czy modlitwy jest aktem bluźnierstwa.

¹³¹⁷ J. Gaule, *Select Cases of Conscience Touching Witches and Witchcraft*, London 1646.

¹³¹⁸ Rycina przedstawiająca topienie Mary Sutton, 52-letniej kobiety, zamieszczona w anonimowym dziele *Witches Apprehended, Examined and Executed for Notable Villainies by Them Committed Both by Land and Water. With a Strange and Most True Trial How to Know Whether a Woman be a Witch or Not*, London 1613.

¹³¹⁹ Salvator Rosa, *Wiedźma* (1640–1649), kolekcja prywatna, Mediolan.

¹³²⁰ Frans Francken Młodszy (1581–1642), *Kuchnia czarownic* (1607) Kunsthistorisches Museum, Wiedeń; *Kuchnia czarownic* (ok. 1610), Kunsthistorisches Museum, Wiedeń; *Kuchnia czarownic* (ok. 1640), Staatsgalerie, Neuburg an der Donau.

¹³²¹ Pieter Brueghel Młodszy, *Kuszenie świętego Antoniego* (1620), kolekcja prywatna. Po lewej stronie obrazu znajduje się łódź, w której – niczym w statku głupców – trzy stare baby okładają wielkimi łyżkami pośladki mężczyzny.

lub Marii Magdaleny¹³²², sabaty, magiczne obrzędy i inkantacje¹³²³, lot na miotle przez kominiek czy szkoła czarownic (stara ucząca młodą) znane z obrazów Salvatora Rosy, Fransa Franckena Młodszeo, Davida Teniersa Młodszeo, Davida Ryckaerta III. Groteskowy, przerysowany świat starych wieidm odnajdujemy natomiast na wyraźnie utrzymanych w konwencji komicznej obrazach Faustina Bocchiego.

Iluzja realności? – podsumowanie

Wiek XVII przynosi istną obrazową feerię starości. Wśród ogromu materiału ikonicznego, wyobrażenia starych kobiet wpisujących się w omawianą kliszę odnajdujemy głównie w sztuce niderlandzkiej i flamandzkiej, które z właściwą sobie skłonnością do dydaktyzmu i komizmu wykorzystują ich rozmaite egemplifikacje. Bardzo prawdopodobne, że jednym ze źródeł tej popularności było odkrycie w Rzymie antycznej rzeźby starej pijaczki, co zapewne nie uszło uwagi działającemu tam, bachusowemu z ducha, bractwu artystów z północy. Ikoniczna popularność starców, zwykle postaci z nizin społecznych, wynika również z tego, że sztuka baroku przynosi ze sobą istotną rewolucję – popularyzację malarstwa rodzajowego i „tematów niskich”, jak bójka, karczma, wiejska zagroda, które w naturalny sposób są siedliskiem starych karczmarek, rajfur, znachorek czy pijaczek, rozmaitych postaci z marginesu. Na ten fenomen nakłada się dążenie do urealnienia wizerunków, nadania im możliwie naturalnego wyglądu przy jednocześnie wysokim stopniu skonwencjonalizowania (niezliczone schematyczne przedstawienia szynków, domów publicznych, świąt, bójek, lekarskich wizyt itp.). Owa realność jest więc iluzoryczna. Co więcej, w ogromnej większości przypadków powtarzające się typy postaci tworzą ograniczony repertuar teatralnych masek wyjętych wprost z teatru ludowego. Oto w obrazach urealniono świat farsowy, urzeczywistniono patronującą mu parę tricksterów: błazna-głupca oraz starą, lubieżną błażnicę nadużywającą wina i tytoniu. To urealnienie ma jednak też swój drugi, bardziej społeczny wymiar. To właśnie w wieku XVII

¹³²² Anonimowy artysta, *Kuszenie Marii Magdaleny* (1600), Kunstsammlungen, Benediktinerabtei, Kremsmünster.

¹³²³ Hans von Aachen (warsztat), *Sabat czarownic* (1600), Kunstsammlungen, Benediktinerabtei, Kremsmünster.

omawiana klisza poddana została pierwszemu, na razie jeszcze dość subtelnemu, procesowi „naturalizacji”¹³²⁴. Z przestrzeni sztuki alegorycznej zaczęła stopniowo przechodzić do sztuki realistycznej. Jej starość przestaje być ponadczasowym znakiem; zyskuje z wolna wymiar społeczno-ekonomiczny, zostaje powiązana z niedostatkiem, biedą, niską pozycją społeczną. Starucha to coraz częściej bywalczyni podrzędnych szynków (a nawet wiejska żebraczka) niż znająca się na magicznych zaklęciach groźna *vetula*. O ile w epokach wcześniejszych figura ta stanowiła reifikację określonych wyobrażeń kulturowych, o tyle w wieku XVII zyskuje rysy realistycznie potraktowanej kobiety z marginesu – starej wariatki i pijaczki Barbary Claes. Staje się bardziej postacią rzeczywistą niż wyobrażoną, bardziej cielesną niż zaprogramowanym argumentem retorycznym. To oczywiście proces dyskretny, który nie demitologizuje tej postaci nagle ani w całości, niemniej rozpoczyna się on właśnie w epoce baroku.



¹³²⁴ Drugi etap tego procesu zachodzi w wieku XIX.